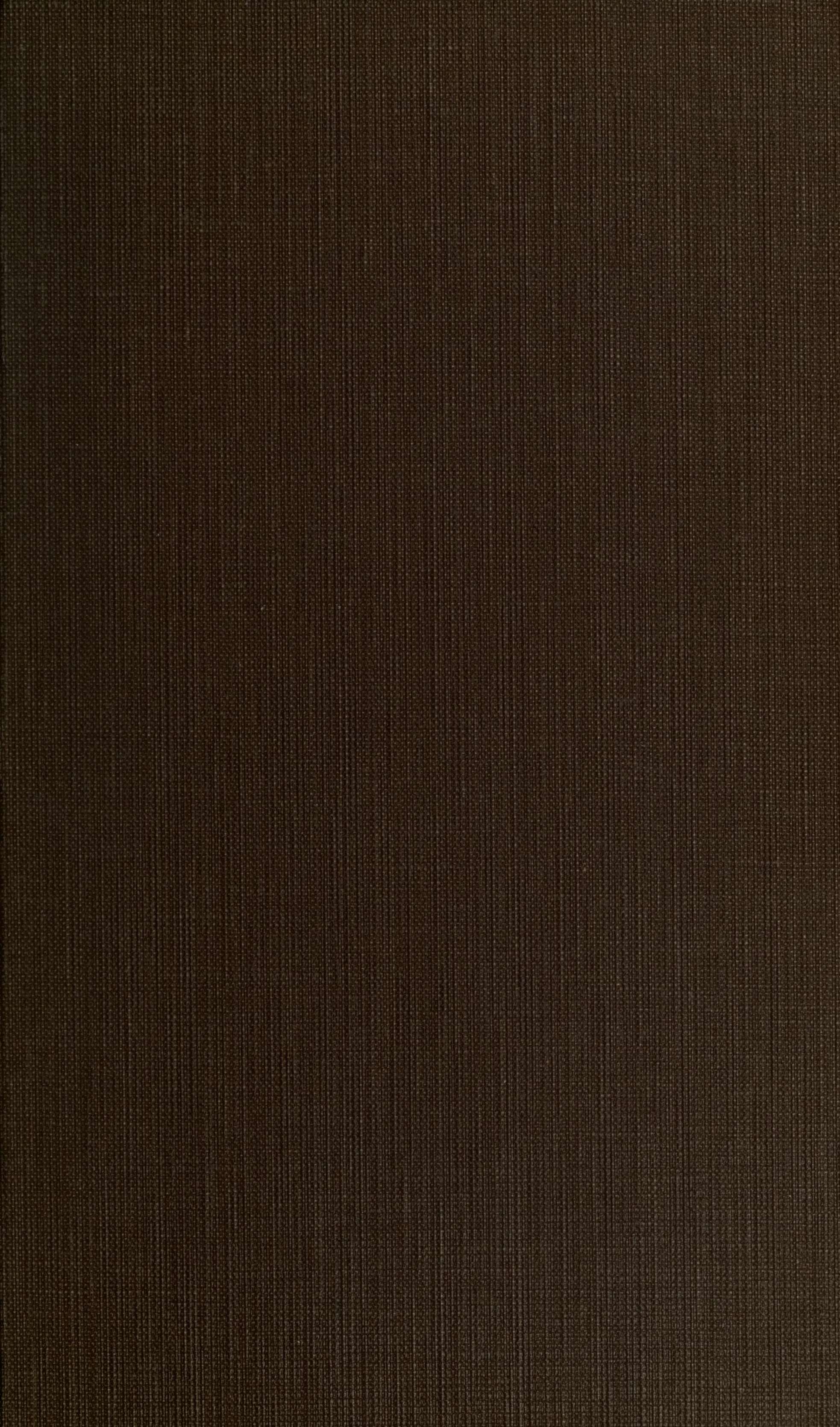


JEAN BASTIER DE LA PÉRUSE

JE DÉDIE CE TRAVAIL

A MONSIEUR YVES CHATAIGNEAU

Chargé de cours à l'Université de Belgrade

AVEC L'HOMMAGE DE MA RECONNAISSANCE

ET

A MON AMI ANDRÉ VAILLANT

NICOLAS BANACHÉVITCH
Docteur ès-lettres de l'Université de Paris

JEAN BASTIER

DE LA PÉRUSE

(1529-1554)

Étude biographique et littéraire

PARIS
LES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
49, boulevard Saint-Michel, 49

1923

ÉDITIONS CONSULTÉES DES ŒUVRES DE LA PÉRUSE

La || **Medee, Tragedie.** || **Et autres diverses Poësies,** || Par feu J. DE LA PERUSE || (marque du libraire). *Avec privilege du Roi.* || *A Poitiers.* || Par les DE MARNEFZ, et BOUCHETZ, freres, || 1556. || In-4 (Arsenal, B. L. 10673).

La || **Medee, Tragedie.** || **Et autres diverses** || **Poësies,** par J. DE || LA PERUSE || (marque du libraire, différente de la précédente, suivie d'un sixain sig. : *L'un apres l'autre, G. Bouchet*). *A Poitiers.* || Par les DE MARNEFZ, et BOUCHETZ, frères. || S. D. In-4 (Arsenal, B. L. 10674 ; Bibl. Nat. Yf 504).

Les Œuvres de J. de La Peruse. Avec quelques autres diverses Poësies *de* Cl. BINET B(eauvaisin). *1573, A Paris. Par Nicolas Bonfons, demeurant rue S. Jacques, à la Charité.* In-16. (Arsenal, B. L. 6552 ; Bibl. Nat., Rés. p. Ye. 295).

Les Œuvres de Jan de La Peruse. Avec quelques autres diverses Poësies *de* Cl. BINET B. *A Lyon, Par Benoist Rigaud. M.D.LXXVII.* In-16 (Arsenal, B. L. 6572).

La Medee Tragedie et autres diverses Poësies. Par Jean DE LA PERUSE. *A Rouen, De l'imprimerie, de Raphaël du Petit Val, Libraire et Imprimeur du Roy. 1613.* In-16 (Arsenal, B. L. 10675). Ce volume ne contient que la *Médée* seule ; une édition de Rouen *s. d.*, identique à celle-ci, se trouve à la Bibl. Nat. (Y. f. 4737).

Œuvres de J. de La Peruse, *poëte angoumoisin, 1529-1554. Nouvelle édition publiée par* E. GELLIBERT DES SEGUINS. *Angoulême, 1866.* In-8°. (Ed. de la *Soc. arch. et hist. de la Charente*).

N. B. — Sur toutes les éditions des œuvres de J. de La Péruse, v. chap. VIII de la première partie de ce travail. Pour les vers de La Péruse, nos citations sont empruntées à l'édition Gellibert des Seguins et c'est à elle que renvoient nos cotes de référence.

INTRODUCTION

Jean Bastier de La Péruse appartient au nombre des « poètes mineurs » de la Brigade Française qui se forma autour des deux grands chefs qu'étaient Ronsard et du Bellay pour doter la France d'une poésie nouvelle et pour combattre du « foudre de leurs escris » ce qu'ils appelaient le « villain monstre Ignorance », c'est-à-dire tout ou à peu près tout ce qui les précédait dans la littérature française. Equipe glorieuse s'il en fut, mais qui tomba bien vite dans l'oubli complet ! De ces ambitieux enthousiastes, qui tous espéraient survivre et que leurs Muses devaient « arracher vifs du tombeau », la plupart étaient complètement oubliés une cinquantaine d'années après leur mort. Et comment ne l'auraient-ils pas été quand un Ronsard et un du Bellay restaient eux-mêmes méconnus et presque inconnus pendant deux siècles entiers ? Heureusement cette injustice est réparée, et, grâce au renouveau littéraire et critique du XIXe siècle, les mérites de chaque écrivain sont examinés et mis à leur juste place.

La Péruse, avec un grand nombre de ses compagnons, serait étonné de la place qui lui est accordée ou plu-

tôt de la perte de celle qu'il s'attribuait ou qu'il se laissait attribuer. Ne fut-il pas comparé à Euripide par plusieurs de ses contemporains, et non des moindres ? Scévole de Sainte-Marthe a dit dans l'éloge de Robert Garnier que si La Péruse avait vécu, « il eût sans doute au jugement des Doctes esté l'Euripide des François » (1). Le grand Ronsard, dispensateur de la célébrité pour ses contemporains, ne s'écartait pas de cet avis en écrivant la belle épitaphe qui orne le *Tombeau* de La Péruse, et où l'on lit, aujourd'hui avec un sourire indulgent, les vers suivants :

> Et tu as icy haut laissé la scene vide
> De tragiques douleurs,
> Laquelle autant sur toy que dessus Euripide
> Verse un ruisseau de pleurs.

Le *Tombeau* de La Péruse était encore orné de poésies de Baïf, de Vauquelin et d'autres poètes de l'école triomphante qui tous s'accordaient à déplorer sa mort comme une grande perte. Si du Bellay n'avait pas été absent, il aurait certainement pleuré celui qui avait tant admiré son *Olive*. Nous verrons par la suite de notre étude que ces louanges étaient plus qu'un banal nécrologe d'un compagnon fidèle, qu'elles étaient l'expression d'un sentiment réel qui n'a pas changé jusqu'à la mort des derniers représentants de la génération. Maurice de La Porte n'a fait que résumer les opinions de ses contemporains en alignant après le nom de La Péruse les épithètes suivantes : *scavant*, *grave*, *cothurné*, *sententieus*, *tragique*, *second Ronsard*, *ensan-*

(1) Scévole de Sainte-Marthe, *Eloges des hommes illustres*, trad. Colletet, Paris, 1644, p. 381.

glanté, *medean*, *accort* (1). C'est un inventaire assez riche, surtout si l'on ajoute qu'on avait déjà forgé pour la tragédie l'épithète *perusine* !

Quel intérêt peut présenter aujourd'hui l'étude d'un poète dont la gloire fut si éclatante mais si éphémère ? L'étude des poètes, tels que La Péruse, qui ont suivi le mouvement créé par les grands maîtres, peut s'imposer pour plusieurs raisons, surtout quand l'étude des maîtres est presque définitivement faite. Outre l'intérêt qu'un « poète mineur » présente quelquefois par lui-même, son œuvre est souvent significative pour l'étude des idées, des tendances et des goûts d'une époque. Il n'est pas moins intéressant d'étudier l'emprise que les grands poètes ont eue sur les petits, la façon dont les petits poètes ont compris les grands et les ont aidés ou leur ont nui, ce qui est bien souvent le cas, par leurs imitations. Jean de La Péruse n'eût-il eu que le seul mérite d'avoir écrit la seconde tragédie française dans l'ordre chronologique, il aurait mérité une attention particulière et une place dans l'histoire du théâtre français du XVIe siècle. Mais cette seconde tragédie française présente déjà, surtout par la forme, des progrès sur la première et elle « aida la révolution littéraire commencée par Jodelle » (2). L'auteur de la *Médée*, mort bien jeune, a laissé aussi un recueil de poésies lyriques qui ne sont certes pas exemptes de défauts, mais qui ont encore quelques charmes.

Nous nous attacherons dans notre étude à situer La Péruse dans le milieu où s'exerça son activité littéraire,

(1) M. DE LA PORTE, *Epithètes*, Paris, 1571, p. 202.
(2) JACOB, *Cat. de la bibl. dram. de M. de Soleinne*, Paris, 1843, t. I, p. 150, n° 739.

à dégager les influences qu'il y subit, à apprécier son apport personnel dans les acquisitions de la nouvelle école poétique, à expliquer la réputation dont il a joui dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, tout en essayant de déterminer la place qu'on ne saurait lui refuser dans l'histoire littéraire de son époque.

PREMIÈRE PARTIE

La Vie de La Péruse

I.

La vie de Jean de La Péruse, comme celle de beaucoup d'autres poètes du XVIe siècle, est peu connue. Fauché prématurément par une courte maladie, le jeune poète n'a même pas eu le temps d'éditer ses vers. Ses fidèles amis, qui les ont pieusement recueillis et transmis à la postérité, n'ont ajouté rien de précis sur son existence ; ils se sont empressés de lui composer un *tombeau* et de l'orner d'éloges hyperboliques qui ne nous apprennent rien du tout sur la vie de leur compagnon. Les témoignages des bibliographes et des biographes du XVIe et du commencement du XVIIe siècle sont insuffisants et souvent contradictoires. C'est ainsi que même le lieu de naissance de La Péruse a été discuté.

La Croix du Maine, s'appuyant sans doute sur l'*Epitaphe de J. de La Peruse Angoulmois* (1), le fait « natif d'Angoulesme en Gaule Aquitanique » (2). Du Verdier,

(1) RONSARD, *Quatre Premiers Livres des Odes*, Paris, 1555, f. 113r°.
(2) LA CROIX DU MAINE, *Bibl. Franç.*, éd. 1772, t. I, p. 571.

trompé probablement par les vers de La Péruse même faisant allusion aux personnes et aux événements de Poitiers, l'appelle « Poitevin » (1). C'est Colletet qui le premier rétablit la vérité sur ce point d'après les témoignages de deux amis de La Péruse, poètes eux aussi, Robert Maisonnier et Scévole de Sainte-Marthe. Il nous apprend que l'auteur de la *Médée* s'appelait de son vrai nom Jean Bastier et qu'il était né à La Péruse, « une petite bourgade en Angoulmois », aujourd'hui aux confins du département de la Charente, dans l'arrondissement de Confolens, canton de Chabanais. Colletet lui-même en était surpris, puisqu'il ajoute : « Observation nouvelle et curieuse que j'ay apprise d'un exemplaire des œuvres de La Peruse où Robert Maisonnier, l'un de ses plus intimes amis, celluy-là mesme auquel ce docte personnage, Joachim Perion, dedia son Traité de *Magistratibus Romanis* (2), l'escrivit à la marge de sa main propre, comme je m'offre de le communiquer aux Doctes curieux qui auront le desir de le voir, puisqu'il est si heureusement tombé entre mes mains. Et ce fut pour cela que Scevole de Saincte Marthe, qui congnoissoit ce Poëte dedans et dehors, dans une belle Epigramme Latine qu'il luy adresse, l'appelle :

Parvae decus, et tu Jane, Perusae,

passage obscur et difficile qui m'a autrefois donné bien de la peine à demesler, et que l'on ne sçauroit entendre

(1) Du Verdier, *Bibl. Franç.*, éd. 1773, t. I, p. 491.

(2) Le titre exact de ce traité est *De Romanorum et Graecorum magistratibus libri tres, authore Ioach. Perionis*. Parisiis 1560. La dédicace dont parle Colletet est adressée à Scévole de Sainte-Marthe et à R. Maisonnier non par l'auteur du traité, mais par son neveu François Perion.

aussy sans mon observation » (1). Ce passage, que nous avons cité *in extenso* parce qu'il prouve l'intérêt que Colletet portait à notre poète, ne laisse pas de doute sur ce point, mais il peut aussi être corroboré par quelques vers de La Péruse même. On trouve dans une ode qu'il avait adressée de sa maison paternelle à Jean Boiceau, seigneur de la Borderie, un de ses meilleurs amis de Poitiers, les vers suivants :

Toy venu, tu auras soin
De tost me le faire entendre ;
La Peruse n'est pas loin,
Tost à toy j'iroy me rendre (2).

La seigneurie de la Borderie où le poète promettait de se rendre n'est en effet pas éloignée de La Péruse, bourgade natale de Jean Bastier à qui elle donna son nom.

Gellibert des Seguins veut que Jean Bastier ait adopté le nom de sa « charmante et pittoresque bourgade » La Péruse parce que ce nom était « doux et facile, moins rebelle à la rime et se prêtant aux rythmes légers et sonores qu'il affectionnait » (3). C'est peut-être une des raisons qui ont déterminé le poète à changer son nom, mais il est bien plus probable qu'il a obéi avant tout à un penchant des écrivains du XVI[e] siècle qui s'attribuaient quelquefois des titres qu'ils n'avaient pas, ou les faisaient remonter le plus haut possible s'ils en avaient. N'avait-il pas l'exemple de son maître-humaniste Marc-Antoine qui, né dans la bourgade de

(1) G. Colletet, *Vie des poètes angoumoisins*, Paris 1862, p. 187.
(2) La Péruse, *Œuvres*, éd. G. des Seguins, p. 110.
(3) Introd. des *Œuvres* de La Péruse, éd. G. des Seguins, p. III.

Muret près de Limoges, signait aussi quelquefois *de Muret* ? (1).

Si l'on a pu établir avec sûreté le lieu de naissance de La Péruse, il ne nous reste pas moins à élucider encore un point à ce sujet. Un poète limousin du XVIe siècle, Joachim Blanchon, louant ses compatriotes célèbres dans une ode adressée à *M. Dorat, poète du Roy*, a écrit ces vers :

En son Ode Pastorale,
Bastier ce Belleau esgalle,
Qui soubz forme de Berger
Chante les Roys et leur Race
Et sur le Mont de Parnasse
Premier s'est voulu loger (2).

L'abbé Goujet, citant ces vers dans sa notice sur Blanchon, affirmait que ce Bastier, loué par le poète limousin, n'était pas connu, n'ayant pas laissé d'autre trace dans la littérature (3). L'abbé Vitrac, un autre érudit du XVIIIe siècle, moins connu, croyait au contraire que Blanchon avait fait allusion dans ces vers à Jean Bastier, l'auteur de la *Médée*, qui était né, explique-t-il, à La Péruse, bourgade angoumoisine en réalité, mais dépendant du diocèse de Limoges. Les deux plus récents biographes de La Péruse, et ses compa-

(1) V. DEJOB, *Marc-Antoine Muret*, p. 2.

(2) Joachim BLANCHON, *Les Premieres œuvres Poëtiques*, Paris, 1583. p. 303 (*Bibl. Nat.* Res. p. ye 177). LA CROIX DU MAINE (II p. 3) et DU VERDIER (II p. 543) ne nous apprennent rien sur la vie de ce poète qui « florissait » encore en 1584 à Limoges. Il a adressé des vers à ses deux compatriotes illustres : Muret qu'il ne connaissait pas, et Dorat qui l'a payé de retour par une pièce liminaire.

(3) GOUJET, *Bibl. Franç.*, XIII, p. 172.

triotes, Ath. Mourier et Gellibert des Seguins, ont accepté à ce sujet l'opinion de l'abbé Vitrac (1).

Nous croyons pouvoir établir que les vers cités de Blanchon ne peuvent se rapporter aucunement à Jean Bastier de La Péruse, l'auteur de la *Médée*, et qu'il existait bien un autre poète du XVIe siècle qui s'appelait Bastier. Collin, un biographe des hommes célèbres de Limoges, connaissait déjà deux écrivains qui portaient le nom de *Bastier*. Il écrit sur l'un d'eux : « *Basterius de Peruse*, Poëta clarissimus. P. Ronsardus (sic !) coaevus, et familiaris à quo et mortuus Epitaphio collaudatus ; egregius Tragœdiarum Scriptor, florebat 1570 » (2). Il est évident qu'il s'agit bien dans cette notice de l'auteur de la *Médée* malgré les erreurs que Collin a commises en attribuant à La Péruse plusieurs tragédies et en le faisant vivre en 1570. La Péruse est classé par Collin parmi les Limousins célèbres probablement pour les raisons données par l'abbé Vitrac.

Voici maintenant ce que Collin dit sur un autre Bastier : « *Basterius*, accuratus Satyrarum vernacularum Scriptor cuius extat Satyra cui nomen celebre, Testamentum Macarii. Obiit circa an. 1568 » (3). Il n'est pas douteux que Collin parlait d'un auteur qui existait en

(1) La notice de l'abbé VITRAC sur La Péruse a été insérée premièrement dans la *Feuille hebdomadaire de la généralité de Limoges*, n° 15, du 9 avril 1777 ; elle est reproduite dans la *Biographie des hommes illustres de l'ancienne province du Limousin*, par Aug. DU BOYS et l'abbé ARBELLOT, Limoges 1854, in-8°, t. I, p. 56, 57. L'article de MOURIER sur La Péruse a paru dans le *Bull. de la Soc. arch. et histor. de la Charente*, 1856, t. I de la 2e série (v. p. 91).

(2) *Lemovici multiplici eruditione illustres*. AUTHORE I. Collino. Lemovicis, 1660, p. 63.

(3) *Ibid*, p. 7. Nos recherches pour trouver quelques renseignements sur le *Testamentum Macarii* que Collin attribue à ce Bastier n'ont abouti à aucun résultat. Ath. MOURIER (*art. cit.* p. 91), dans sa notice bibliographique des articles parus sur La Péruse, donne un *Testament de Macaire* 1583 !

réalité et qu'on ne peut pas identifier avec Jean Bastier de La Péruse dont il parle séparément comme on l'a vu. Mais cet auteur était-il le même que Bastier dont parle Joachim Blanchon dans son ode à Dorat ? Nous n'en savons rien, mais si ce n'était pas le même il y aurait alors un troisième Bastier, — les vers de Blanchon ne pouvant se rapporter aucunement à La Péruse. D'abord, l'auteur de la *Médée* n'a jamais écrit des « odes pastorales » auxquelles font allusion les vers cités de Blanchon. D'autre part, le recueil des poésies de ce poète, imprimé une trentaine d'années après la mort de La Péruse, contient un sonnet consacré à un *M. Bastier* (1), et parmi les pièces liminaires un sonnet de ce Bastier consacré à Blanchon. Or, c'est sans aucun doute le même Bastier que Blanchon compare à Belleau dans l'ode à Dorat, qui se trouve dans le même recueil et qui a donné lieu aux interprétations erronées que nous avons signalées. Le seul fait que ce Bastier a écrit un sonnet liminaire pour le recueil de Blanchon, imprimé en 1583, suffirait à prouver que ce n'était pas le même poète que Jean Bastier de La Péruse. Les deux tercets de son sonnet ne laissent d'ailleurs aucun doute à ce sujet. Les voici :

Celluy qui a chanté les Beautez de Cassandre,
Ou celluy qui nous fait si doucement entendre
Les Rigueurs d'Hippolite, ont beau se despiter ?

Car tu as Aujourd'hui sur eux plus d'avantage,
Que n'a le Rossignol par son plaisant ramage,
Sur un Pinson qui veut se mesler de chanter (2).

(1) Joachim BLANCHON, *op. cit.*, p. 282. Il mentionne ce même Bastier dans le sonnet VIII du Livre II, p. 101.
(2) *Ibid*, pièces liminaires, f. 6r°.

Nous n'aurions aucune envie d'attribuer ce sonnet à La Péruse : celui qui l'a écrit, et pour qui Blanchon est un rossignol et Ronsard un « pinson », atteste — pour ne pas dire plus — très peu de goût et de jugement. Mais même si nous le voulions ces vers ne pouvaient pas être écrits par La Péruse, mort bien avant que Desportes eût chanté les « Rigueurs d'Hippolite » que mentionne un des vers cités.

II.

Après avoir établi le lieu de sa naissance et démêlé l'existence d'un autre poète du XVI[e] siècle qui portait le nom de Bastier, essayons de dégager de la biographie de La Péruse ce qui pourrait avoir de l'intérêt pour l'étude de ses œuvres ou des œuvres de certains de ses contemporains. Les faits précis, comme nous l'avons dit, sont peu nombreux et nous devrons au besoin recourir aux hypothèses qui nous paraîtront tout au moins plausibles.

En ce qui concerne l'année de sa naissance (et celle de sa mort), les anciens biographes ont donné plusieurs dates qui depuis ont été reproduites sans contrôle, surtout dans les dictionnaires. C'est encore sur ce point que Colletet est le plus affirmatif et, semble-t-il, le plus véridique. « Il mourut, nous dit-il, soubs le regne de Henri Second, environ l'an 1554, aagé de vingt cinq ans seulement » et dans une note marginale : « Il nasquit en 1529 » (1). S'il met : « Il mourut *environ* l'an 1554 », il nous affirme au moins avec précision la durée de sa

(1) COLLETET, *op. cit.*, p. 216.

vie, et comme nous sommes en état d'établir l'année de sa mort il nous sera facile d'en déduire celle de sa naissance. Cette date ainsi établie concordera avec celle donnée par Colletet, ce qui donne à son témoignage encore plus de valeur. Ronsard a inséré *l'Epitaphe de J. de La Péruse Angoulmois* tout à la fin de la troisième édition des *Quatre premiers livres des Odes* (1) ; comme l'achevé d'imprimer est du 25 janvier 1555 n. s., on en peut conclure — sans se tromper — que l'ami pleuré par Ronsard était mort récemment, à la fin de l'année 1554 puisque nous avons de ses poésies qui font allusion aux événements de l'été 1554. S'il a bien vécu vingt-cinq ans, comme l'affirme Colletet, il est donc né en 1529 (2).

Nous ne savons rien de la façon dont se sont écoulées les premières années de sa vie, ni à quelle date, ni dans quelle ville il a commencé ses premières études. La condition de ses parents leur permettait-elle de lui donner une première instruction dans la maison paternelle, ou bien de l'envoyer dès l'enfance dans un collège ? Rien ne nous permet d'être affirmatif sur ce point, et nous ne pouvons suivre sa vie qu'à partir de l'année 1552 ou plutôt du début de l'année 1553. La représentation de la *Cléopâtre* de Jodelle nous le signale pour la pre-

(1) *Bibl. Nat.* Rés. p. Ye 126, f. 113r°; éd. Lemerre, V, p. 309. Note de M. Laumonier, t. VII, p. 522 : « Publiée en 1555, dans la troisième édition des odes... Rangée en 1560 au deuxième livre des Poëmes et en 1567 parmi les Epitaphes ».

(2) Dans l'*Amourete a C. C.*, écrite pendant sa maladie peu de jours avant sa mort, le poète n'est pas précis sur son âge :

Ha ! Peruse, c'est dommage
Qu'avant *le tiers de ton aage*
Le cruel destin des Cieux
Te vueille siller les yeux ! (p. 211).

mière fois, et ce fait nous permet seulement de supposer, en recourant à ses vers, qu'il les avait commencées assez jeune.

M. Lanson, dans son étude documentée sur l'*Idée de la tragédie en France avant Jodelle*, le fait « ami » et « auditeur » de Muret en 1546 à Poitiers (1). Que La Péruse ait été l'élève de Muret, c'est bien probable, et nous y insisterons particulièrement, mais rien ne nous prouve qu'il l'ait été en 1546 à Poitiers. Les vers que La Péruse a adressés *A G. Bouchet, a son depart de Poitiers, disant a Dieu* :

> Paris a nos jeunes ans ;
> Puis, quand nous sommes plus grans,
> On nous achemine
> De Paris en autre endroit
> Pour la guerre, pour le droit,
> Pour la medecine (2),

nous permettent de supposer, avec plus de vraisemblance, qu'il a commencé ses études à Paris et qu'il est allé ensuite à Poitiers comme nous le verrons par la suite.

C'est à Paris également que commence l'activité littéraire de La Péruse, et il serait d'une grande importance de dégager les influences qui s'y sont exercées sur le développement de son esprit. On y parviendrait si l'on savait la nature de ses études et les liens qui le rattachaient à ses maîtres et à ses condisciples. Gellibert des Seguins, après Ath. Mourier, ne craint pas d'affirmer, sans aucune preuve à l'appui, qu'il « recueillit les sûrs et précieux enseignements de Tusan et de Dorat,

(1) R. H. L., 1904, p. 563, n. 4.
(2) La Péruse, *Œuvres*, p. 189.

érudits célèbres dont les poètes de la Pléïade suivirent presque tous les doctes leçons » (1). C'est Baïf dans son épître *Au Roy* (2) qui a pu lui suggérer cette affirmation, mais cette pièce, si importante pour la vie de Baïf et de Ronsard, ne prouve pas que La Péruse fut leur condisciple. Il est vrai que Baïf n'a pas nommé tous ses camarades d'études, mais on peut affirmer que La Péruse n'a pris part à aucune manifestation des collégiens de Coqueret pendant la période de leurs études. Son nom ne se rencontre avec ceux de Ronsard, de du Bellay et de Baïf qu'à partir de l'année 1553. S'il avait étudié sous la direction de Dorat, sa vocation poétique se serait éveillée plus tôt certainement. Mais il n'a pas fait « le folastrisme voyage d'Hercueil » où la jeune « bande » des élèves de Dorat, après leur studieux travail, laissait libre cours aux fantaisies les plus extravagantes et les plus charmantes. Il n'a pas lu non plus en manuscrit les odes de Ronsard, et c'est pourquoi parmi les sonnets liminaires de l'édition de 1550 on n'en trouve aucun de lui (3). Il n'a pas collaboré non plus au *Tombeau de Marguerite de Valois, Royne de Navarre*, dont la seconde édition a paru en 1551 et où l'on relève les noms de beaucoup de poètes de la jeune école (4). Enfin on ne trouve de ses vers liminaires dans aucun recueil de poésies paru en 1552. Qu'est-ce à dire sinon que La Péruse ne faisait pas encore partie de la Brigade et qu'il poursuivait ses études ailleurs, en attendant

(1) Introd. des *Œuvres* de La Péruse, éd. G. des Seguins, p. V.
(2) Baif, *Œuvres*, éd. M. Laveaux, t. I, p. V.
(3) V. sur les poètes qui donnèrent des sonnets liminaires pour ce recueil de Ronsard, Laumonier, *Ronsard p. lyr., p.* 68.
(4) V. sur le *Tombeau de Marguerite...* et les poètes qui y collaborèrent, Chamard, *J. du Bellay*, p. 243.

le jour où il allait rencontrer Ronsard, du Bellay et Baïf et faire partie de la Brigade et même de la première Pléïade ?

III.

Nous avons dit que la première trace certaine de l'existence de La Péruse serait sa participation à la représentation de la *Cléopâtre* de Jodelle. Un témoin oculaire, et non des moindres, Estienne Pasquier, dans sa relation connue de cette représentation nous signale La Péruse comme un des auteurs principaux (1). On ne sait pas, et on ne saura certainement jamais quel « roulet » il y joua et qui étaient ses partenaires à cette fête mémorable, à côté de Jodelle et de Belleau. Les suppositions (et il y a même eu des affirmations) qu'on a faites sur ce point sont sans aucun fondement (2). On sait seulement que la représentation eut lieu au collège de Boncour et qu'une comédie fut représentée après la tragédie. Une autre représentation, devant le roi et la reine, avait eu lieu, antérieurement à celle-ci, à l'hôtel de Reims. Voilà les données précises que nous devons maintenant nous appliquer à éclaircir, c'est-à-dire essayer d'expliquer comment La Péruse fut amené à participer si activement au renouveau de la tragédie.

Une première question se pose c'est de savoir quels liens attachaient l'auteur et ses deux interpètes connus, et comment ils avaient réussi à jouer devant le roi

(1) PASQUIER, *Recherches de la France*, VII, chap. VI.
(2) FAGUET (*La trag. franç. au* XVIe *s.*, p. 89), donne les noms de cinq « entreparleurs ». Pinvert n'a pu découvrir la source de quelques historiens modernes qui ont prétendu que Grévin avait joué dans la *Cléopâtre* sous le nom de *Jacquet* ; v. PINVERT, *Jacques Grévin*, p. 25.

et la reine d'abord, devant les maîtres-humanistes et leurs élèves ensuite.

Ni l'auteur de la tragédie et de la comédie, ni les deux acteurs improvisés ne s'étaient fait connaître dans les années qui suivirent la « révolution » poétique de 1549 et précédèrent celle du théâtre en 1552. Et pourtant à en croire son biographe, Charles de La Mothe, Jodelle avait commencé d'écrire dès l'année 1549 (1). Pour La Péruse et Belleau nous n'avons aucun témoignage de ce genre. Il est vrai que Pasquier nous dit que les « entreparleurs estoient tous hommes de nom : Car mesme Remy Belleau, et Jean de La Peruse, joüoient les principaux roulets », mais ils ont acquis cette célébrité par la suite, ce que Pasquier a pu oublier ou omettre dans sa relation écrite vers la fin du siècle.

Ce que nous avons dit sur les rapports de La Péruse avec les élèves de Dorat peut s'appliquer également à Jodelle et à Belleau. Les deux futurs membres de la Pléïade ne se retrouvent nulle part associés à Ronsard ni avec aucun de ses condisciples avant la fin de l'année 1552. M. Laumonier en conclut que Ronsard ne connaissait pas Jodelle à cette date (2), et cette conclusion peut s'étendre aussi à Belleau malgré ces vers de Ronsard :

Et mon Belleau, qui vivant fut mon bien
De mesmes mœurs d'estudes et de jeunesse
Qui maintenant des morts accroist la presse
Ayant fini son soir avant le mien.

(1) « Car dès l'an 1549, lon a veu de luy plusieurs sonnets, odes et charontides ». — *Œuvres* de Jodelle, éd. M. Laveaux, t. I, p. 5 (*De la Poesie Françoise et des Œuvres de Jodelle*).

(2) Laumonier, *Ronsard p. lyr.*, p. 100, n. 2.

Le second vers cité pourrait nous faire croire que Belleau était peut-être le condisciple de Ronsard au collège de Coqueret, mais il n'en est rien puisque ces vers sonts écrits après la mort de Belleau, comme variante d'un sonnet composé déjà en 1552 (1). Les années de jeunesse et d'études dont parle Ronsard pourraient bien être celles de 1554 et de 1555 : c'est alors que l'édition d'Anacréon par Henri Estienne éveilla chez eux les mêmes goûts et les unit dans les mêmes affections littéraires.

Ce n'est donc pas sous la direction de Dorat, et comme condisciples de Ronsard, de du Bellay et de Baïf, que les deux premiers tragiques français (et avec eux Belleau) ont senti s'éveiller en eux la vocation poétique. Ils étaient jeunes l'un et l'autre, Jodelle plus jeune de trois ans que La Péruse, et il est bien probable qu'ils étaient élèves tous les deux au moment de la représentation de la *Cléopâtre*. Il faut bien qu'ils aient eu des maîtres, et la phrase de Pasquier se rapportant à Jodelle [« lequel ores qu'il n'eust mis l'œil aux bons livres comme les deux autres — Ronsard et du Bellay — si est-ce qu'en luy y avait un naturel émerveillable » (2)], ne peut pas être prise trop à la lettre.

Quels pouvaient être alors les maîtres qui ont pu contribuer au développement de l'esprit de Jodelle et de La Péruse ? Ici nous devons citer un passage de M. Lanson qui nous paraît avoir une grande importance pour le sujet qui nous occupe et que nous essayerons d'expliquer et de discuter sur certains points. « Avec

(1) RONSARD, *Œuvres*, éd. Lemerre, I. 42 ; cf. les variantes dans les *Amours* de Ronsard, éd. Vaganay, p. 158.

(2) PASQUIER, *Recherches de la France*, VII chap. VI.

le collège de Coqueret, où vivait Daurat, le collège du cardinal Lemoine a un grand rôle. C'est là qu'à Turnèbe et Ramus, précédant Buchanan de peu, vient en 1551 se joindre Muret : il a pour élèves Scévole de Sainte-Marthe, Jacques Grévin, Vauquelin de la Fresnaye (1). Jodelle, Jean-Antoine de Baïf, Jean Brinon sont liés avec lui : on peut dire que deux hommes, Daurat et Muret, ont eu une influence décisive sur le mouvement intellectuel d'où sort immédiatement la *Cléopâtre*. Et l'influence de Muret se prolongera dans le *César* de Grévin, et dans les essais du cercle poitevin, qu'il avait traversé, et où Sainte-Marthe, Vauquelin rapporteront son esprit » (2). Nous soulignons l'opinion d'après laquelle Muret aurait eu une influence décisive sur le mouvement intellectuel d'où sortit la *Cléopâtre*, et nous essayerons de lui apporter de nouvelles preuves. Quant à l'influence de Dorat, elle nous paraît moins importante après ce que nous avons dit sur ses relations et celles de ses élèves avec Jodelle et La Péruse. Nous reparlerons dans la seconde partie de la thèse de la connexion qui existe entre le mouvement poétique de 1549 et la manifestation du collège de Boncour : bornons-nous maintenant à établir les relations de Muret et de Buchanan avec La Péruse et ses amis. D'abord, si M. Lanson compte La Péruse dans le cercle poitevin où Sainte-Marthe et Vauquelin ont rapporté

(1) On peut encore ajouter aux élèves de Muret, donnés par M. Lanson, un poète tragique, Jean de la Taille. C'est lui-même qui rend hommage à son maître : « Ayant donc l'espace de six ans proufité aucunement ès lettres françaises, et ouy cest excellent precepteur Marc Antoine Muret, je fus... ». — *Au lecteur*, en tête de *Saül le furieux*, 1572, f. 70 v°.

(2) Lanson, *Etudes sur les origines de la Tragédie classique en France*, *R. H. L.*, 1903, p. 184.

l'esprit de l'enseignement de Muret — comme cela résulte d'un autre passage du même article (1) — ce n'est nullement par l'intermédiaire de Sainte-Marthe et de Vauquelin que l'influence de Muret s'exerça sur La Péruse. C'est directement qu'il a subi cette influence, et c'est à Paris qu'elle s'est exercée : les preuves existent que la *Médée* fut conçue, écrite, avant le départ de La Péruse pour Poitiers, comme on le verra par la suite.

Essayons d'abord de prouver les relations de Muret avec les premiers poètes tragiques français. On trouve la preuve de l'amitié qui unissait Jodelle à Muret dans la préface des *Juvenilia*, adressée par l'auteur du recueil à Jean Brinon sous la date du 24 novembre 1552. Dejob en conclut que Jodelle était le « compagnon d'études » de Muret (2), mais il aurait pu être aussi bien son élève, ce qui nous paraît plus vraisemblable. Il avait à peine vingt ans, et on sait que Ronsard et du Bellay, qui étaient plus âgés de huit à dix ans, étaient en même temps élèves et amis de Dorat. Jodelle a écrit pour cette édition des *Juvenilia* deux épigrammes latines qui ne nous apprennent rien sur ses relations avec Muret. Mais les vers de Muret *Ad Stephanum Jodellum* :

Nos et luce nova lustrat dum Delius orbem,
Et jubar auricomum tremulis dum fluctibus abdit,
Addictos studiis videt intentosque labori.
Sed tua est virtus, animi te vividus ardor
Aequales longe ante alios unum abripit... (p. 114)

sont en tous cas la preuve de leur labeur commun et

(1) «... Et quelques années plus tard, dans un cercle qui comptait Jacques Tahureau et..., naissaient deux des premières tragédies françaises, la *Médée*, de Lapéruse et l'*Agamemnon*, de Toutain ». — *R. H. L.*, 1903, p. 183.
(2) Dejob, *op. cit.*, p. 24.

des qualités qui distinguaient déjà Jodelle de ses « égaux ». Ces « égaux » seraient, à notre avis, les élèves de Muret et les amis de Jodelle. La Péruse en était-il ? Il n'a donné aucune pièce liminaire pour les *Juvenilia* (il n'a jamais écrit de vers latins), mais il a composé probablement à cette occasion un sonnet *A M. A. de Muret* qul fait allusion aux poésies amoureuses de l'humaniste, et d'où nous détachons le dernier tercet :

> Et que sçait-on, si, comme la plus dine,
> Plus que Cassandre, et Olive, et Meline,
> Ta Marguerite heureusement vivra ?

Muret d'autre part, dans un sonnet liminaire de la *Médée*, se fait dire par Phebus : « C'est *ton* grand La Péruse », ce qui prouve son affection pour le jeune poète, affection qui ne pouvait pas dater de quelques jours seulement. Ce sonnet est écrit sûrement en 1553 (puisque Muret a quitté Paris dans l'automne de cette même année), et il est reproduit dans toutes les éditions de La Péruse. Or, si ce n'est à Poitiers, mais bien à Paris que l'enseignement de Muret et son *Jules César* « contribuèrent à former les connaissances dramatiques de La Péruse » (1), dans quel collège le jeune poète a-t-il pu suivre les leçons de son maître ? Les biographes de Muret s'accordent à dire qu'il professa au collège du cardinal Lemoine, mais « il aurait pu, comme Ramus, — ajoute Dejob — professer à la fois dans un collège particulier et aù collège Royal » (2). Quels sont les autres collèges où il aurait pu professer ? Colletet, qui ne parle pas du collège du cardinal Lemoine, mentionne

(1) Lanson, *art. cit.*, *R. H. L.*, 1904, p. 563, n. 4.
(2) Dejob, *op. cit.*, ap. B., p. 433.

expressément « l'Académie de Boncourt et plusieurs autres collèges de l'Université » (1). Le collège de Boncour, voilà un nom qui mérite de retenir notre attention. Nous ne voyons pas qu'on se soit encore demandé pourquoi la *Cléopâtre* fut jouée au collège de Boncour, et pourtant c'est un point qui vaut la peine d'être éclairci.

L'affirmation de Colletet nous porte à croire que Muret enseigna au collège de Boncour de 1551 à 1553 ; nous n'osons pas affirmer qu'il n'a pas enseigné aussi, à la même date, au collège du cardinal Lemoine, mais la démonstration de Dejob sur ce point nous paraît insuffisante. Il réfute les opinions de tous les érudits du XVIIe et du XVIIIe siècle, d'après lesquels Muret aurait pu enseigner au collège du cardinal Lemoine de 1544 à 1546 et non pas de 1551 à 1553. Dejob se base sur le fait que Muret enseignait avec Buchanan et que celui-ci était à Paris en 1553 ce que peut-être, pense-t-il, lesdits biographes ignoraient (2). Or, Buchanan en effet était à Paris en 1553, mais il a enseigné, lui aussi, à cette date au collège de Boncour et non au collège du cardinal Lemoine. G. Vauthier, dans sa thèse latine, le prouve (3), en se basant sur une lettre que Nicolaus Nancelius a envoyée à Buchanan et où l'on lit : ... « cum inde ab annis circiter triginta, tu Lutetiae in Becodiano profitereris » (4). La date s'accorde parfaitement avec celle du séjour de Buchanan à Paris après son retour de Portugal, et le témoignage ne peut pas être suspect. Donc, si Muret a enseigné avec Buchanan au

(1) DEJOB, *op. cit.*, ap. B., p. 433-4.
(2) DEJOB, *op. cit.*, ap. A., p. 431-2.
(3) *De Buchanani vita et scriptis*, Toulouse, 1886, p. 17.
(4) BUCHANAN, *Opera*, Epist. XLI, éd. 1725, t. II, p. 770.

collège du cardinal Lemoine, cela ne peut être qu'entre 1543 et 1546, parce que c'est à cette dernière date que Buchanan y enseigna, comme le prouve également Vauthier par une élégie de Buchanan même (1). Un des biographes les plus autorisés de Buchanan, P. Hume Brown, qui connaissait la thèse de Dejob, maintient aussi Buchanan au collège du cardinal Lemoine de 1544 à 1546 et suppose qu'il était en 1553 professeur et régent au collège de Boncour (2). Comme il y a une preuve certaine que La Péruse a étudié au collège de Boncour lors de la représentation de la *Cléopâtre* et de la composition de la *Médée*, il résulte de ce que nous venons d'exposer qu'il fut à cette époque l'élève de Muret et de Buchanan. Cette preuve c'est un sonnet liminaire que Gabriel Le Breton adressait dans l'édition de 1597 de son *Adonis* au principal Jean Galland en lui disant « que son collège a vu la représentation de la *Cléopâtre, et que La Péruse y conçut sa Médée* » (3). Puisque La Péruse ne pouvait pas enseigner, c'est certainement en qualité d'élève qu'il se trouvait au collège depuis plusieurs années. Il y a encore un élève de Muret, Jacques Grévin, qu'on a fait élève du même collège ; son biographe, il est vrai, ne se décide pas entre le collège de Boncour et celui de Beauvais (4), mais il n'y a aucune preuve que Muret ait enseigné dans ce dernier collège. Les renseignements précis manquent sur ce point pour les autres élèves de Muret, mais on peut

(1) V. Vauthier, *op. cit.*, p. 14.

(2) P. Hume Brown, *G. Buchanan, Humanist and Reformer, A Biography*, Edinburgh 1890, chapter IX, p. 126, chapter XI, p. 155.

(3) Lanson. *art. cit.*, R. H. L., 1903, p. 203.

(4) Pinvert, *op. cit.*, p. 23.

supposer, sans trop de témérité, que Jodelle (1) et Belleau (2) faisaient aussi leurs études au collège de Boncour. Dans ce cas, il ne serait pas difficile d'expliquer pourquoi la représentation de la *Cléopâtre* y eut lieu : Muret y enseignait, l'auteur et les acteurs y suivaient ses leçons.

Resterait encore à expliquer la représentation de l'hôtel de Reims, qui eut lieu devant le roi et la reine. Il nous semble que l'influence, ou plutôt la protection de Muret a pu être, ici également, d'une aide précieuse aux jeunes écoliers qui n'avaient encore aucune réputation et dont la si soudaine apparition devant la cour pourrait étonner.

Benci, jésuite italien qui avait été l'élève de Muret pendant sept ans et pour qui celui-ci avait une amitié particulière, rapporte une anecdote qui veut que le roi Henri II et la reine Catherine de Médicis soient allés plusieurs fois entendre les leçons de Muret, tant son enseignement était en vogue. Dejob, qui veut prouver que Muret n'a pas enseigné au Collège Royal, ajoute « que le roi et la reine, comme l'a dit Ménage, ont pu aller l'entendre dans un collège particulier » (3). Colletet tout enthousiasmé fait à propos de cette anecdote les réflexions suivantes : « O bon Dieu ! Quel Roy et quelle Reyne et que ce siècle est heureux dont les Princes sont philosophes et dont les philosophes sont princes » (4) Nous voudrions tirer de cette anecdote une conclu-

(1) Pinvert (*op. cit.*, p. 24) n'hésite pas à faire de Jodellele condisciple de Grévin.

(2) Eckhard, dans son étude sur *Belleau, sa vie et sa « Bergerie »* (p. 19), croit aussi que Belleau a été l'élève du collège de Boncour.

(3) Dejob, *op. cit.*, ap B., p. 434.

(4) Cité par Dejob, *op. cit.*, p. 434, n. 2.

sion un peu différente. Dejob suppose que Muret a prononcé, le 5 février 1552, son *Discours sur l'excellence de la Théologie* à la cour « dans l'entourage du cardinal de Lorraine » (1). Ces hautes relations de Muret nous paraissent avoir une grande importance pour expliquer la première représentation de la *Cléopâtre*, laquelle eut lieu devant la cour, à l'hôtel de Reims, qui appartenait au cardinal de Lorraine en sa qualité d'archevêque de Reims.

On sait, d'après Charles de la Mothe, que ce fut le cardinal de Lorraine qui présenta Jodelle au roi Henri II (2). Muret, qui était connu de la cour et qui — d'après les conjectures de Dejob — était lié avec Charles de Guise a pu servir utilement pour faire connaître son ami et pour préparer cette première représentation comme celle qui l'allait suivre au collège de Boncour.

IV.

Quant à l'influence de Buchanan sur les premières manifestations de la nouvelle école, elle nous paraît non moins incontestable, mais un peu plus difficile à démêler. Dans son édition des *Œuvres* de du Bellay, M. Chamard a signalé la difficulté à propos des emprunts que du Bellay a faits à une épigramme latine de Buchanan ainsi qu'à une élégie dont il a tiré l'*Adieu aux Muses* qui clôt son recueil de 1552 (3). M. l'abbé Bour-

(1) Dejob, *op. cit.*, p. 434.

(2) « Charles, Cardinal de Lorraine le fit premierement cognoistre au Roy Henry ». — Charles de la Mothe, *De la Poesie...* (dans les *Œuvres* de Baïf, éd. M. Laveaux, I., p. 8).

(3) Du Bellay, *Œuvres*, éd. Chamard, t. II, p. 11, n. I.

deaut a cru résoudre la difficulté en plaçant l'entrée de Buchanan au service de M. de Brissac, gouverneur du Piémont, en 1551 ou 1552 (1), sans se douter que Buchanan au début de l'année 1552 était encore au Portugal, d'où il ne devait rentrer en France qu'après un court séjour en Angleterre.

Ce qui importe pour nous, c'est de savoir si Buchanan a pu assister aux représentations de la *Cléopâtre*, si ses œuvres ont pu être lues et si ses leçons ont contribué à élargir les connaissances littéraires de La Péruse. M. Lanson veut qu'il ne soit revenu en France « qu'en 1553, au lendemain de la *Cléopâtre captive* » (2). Pourtant, si on se rapporte au témoignage de Buchanan lui-même, sa présence ne serait pas impossible à la représentation du collège de Boncour, ni même à celle de l'hôtel de Reims, si elle eut lieu après la levée du siège de Metz, c'est-à-dire au mois de janvier 1553 (3). L'arrivée de Buchanan coïncide en effet avec cet événement historique : « Igitur in Galliam transmisit, iisdem fere diebus, quibus urbis Mediomatricum obsidio fuit soluta. Coactus est ibi per amicos ea de obsidione carmen scribere, idque eo magis invitus, quod non libenter in contentionem veniret cum aliis plerisque necessariis, et in primis cum *Mellino Sangelasio*, cujus carmen eruditum et elegans ea de re circumferebatur » (4). Buchanan ne donne pas le jour précis de son arrivée, et *iisdem fere diebus* pourrait se rapporter aussi bien aux jours qui précédèrent qu'à ceux qui sui-

(1) A. Bourdeaut, *La jeunesse de Joachim du Bellay*, Angers, 1912, p. 208.
(2) Lanson, *art. cit.*, *R. H. L.*, 1904, p. 562.
(3) Voir sur la date de la représentation de la *Cléopâtre*, Lanson, *art. cit.* *R. H. L.*, 1903, pp. 187-190.
(4) Buchanan, *Vita* dans *Opera omnia*, t. I de l'éd. 1725.

virent la levée du siège de Metz du 1er janvier 1553 n. s. Peut-être bien était-il à Paris au mois de décembre, ce qui lui aurait permis d'écrire sa pièce liminaire pour les *Juvenilia* de Muret dont la préface et du 24 novembre 1552.

Quoi qu'il en soit, il est beaucoup plus important d'établir que ses œuvres, au moins en partie. étaient connues des premiers représentants de la tragédie française. Nous devons, encore ici, citer M. Lanson qui a signalé l'importance de cette question. « Ces essais latins de Buchanan, dit M. Lanson, et surtout *Jephté*, seraient des événements capitaux dans l'histoire des origines de notre tragédie, si l'on pouvait être sûr qu'ils ont eu une diffusion suffisante avant l'apparition de l'œuvre de Jodelle. Mais leur influence ne s'exerça pas avant 1554 ». Pourquoi ? Parce que, d'après M. Lanson, ses œuvres ne furent imprimées qu'après cette date, et on ne sait pas s'il en a circulé des copies avant. « Le passage de l'épître 27, dont on s'est autorisé pour conclure à une édition de la *Médée* en 1543 et 1544, a été mal interprété. *Edere* signifie ici mettre au jour par la récitation publique, non par l'impression » (1). Les conclusions de l'éminent historien de la littérature se trouvent sur ce dernier point démenties, puisqu'il existe bien une édition de la *Médée* de Buchanan de l'année 1544 (2) ; les premiers tragiques français,

(1) Lanson, *art. cit. R. H. L.*, 1904, p. 562.

(2) Un exemplaire de cette édition se trouve à la Bibliothèque Nationale (Rés. Yb. 1020) : *Medea* | *Euripidis Poetae Tragici* | *Georgio Buchanano Scoto* | *Interprete* | Parisiis | Ex officina Michaëlis Vascosani.... MDXLIIII. Le privilège est *Datum Parisiis XV Calend. Maii MDXLIIII* (le 17 avril 1544). La tragédie occupe 32 ff. Elle est précédée de deux tragédies d'Euripide, *Hecuba* et *Iphigenia*, traduites par Erasme et réimprimées par Vascosan en 1544. Les deux tragédies d'Erasme occupent 88 ff. chif-

particulièrement La Péruse, ont pu par conséquent la lire avant la composition de leurs tragédies.

On peut d'ailleurs prouver que La Péruse a lu et admiré la *Médée* de Buchanan et qu'il a été avec lui en relations amicales. Le grand humaniste écossais n'a pas tardé, après son arrivée à Paris, à reprendre sa chaire dans un collège avant d'entrer au service de M. de Brissac, gouverneur du Piémont. Nous avons vu, à propos de Muret, que c'est au collège de Boncour qu'il enseigna en 1553, et que La Péruse fut l'élève du même collège. Une nouvelle preuve peut être ajoutée pour confirmer les relations entre le maître et son élève. La Péruse a écrit (en 1553 sans aucun doute, puisque l'année suivante il était à Poitiers) une ode de 104 vers *A G. Bucchanan*. Il y rend hommage au grand humaniste d'une manière enthousiaste et ingénue. Il veut qu'on entende sa chanson « des l'Indien jusqu'au More »,

Car je me puis ores vanter
D'avoir trouvé de qui chanter,

ajoute l'élève respectueux. De quoi est-il redevable à Buchanan, et qu'est-ce qu'il loue en lui ? Ce sont ses leçons qu'il admire le plus, et qu'il chante en premier lieu :

Je veux chanter que les Charites,
En toutes choses par toy dites,
Rendent tes propos si seans,
Qu'au son de tes grandes merveilles

frées ensemble, mais séparément de la *Médée*. Vascosan a édité aussi *Jephté* en 1557 (Bibl. Nat. Yc. 2129) ; M. Lanson n'en avait pas vu « d'édition antérieure à 1566 » (*R. H. L.* 1904, p. 562). Signalons que la *Bibliographie* de Lanson donne cette mention sur la *Médée* de Buchanan : « jouée en 1543, publiée en 1544 » (t. I, n° 2803).

Tu ravis les doctes oreilles
De ceux qui t'escoutent beans,
Rompant les discors aussi bien
Que le grand sonneur Lesbien.

Sans aucun doute, il a écouté personnellement les « discors » de Buchanan, et par conséquent nous pouvons le ranger, sans crainte de nous tromper, parmi ses élèves. Il vante aussi, ce qui est bien compréhensible, sa *Médée* qu'il a pu lire, comme on l'a vu, dans l'édition de 1544. Voilà les vers qui font allusion à cette œuvre :

Et, quand te plaist estre tragique,
Tu fais forcener ta Colchique,
Haussant ta voix jusques aux Cieux.

Avait-il à ce moment entrepris et écrit sa propre *Médée* ? Nous l'ignorons, mais en tout cas il n'y fait aucune allusion dans cette ode, tandis qu'on le voit dans d'autres poésies saisir volontiers l'occasion de parler de sa tragédie. Nous verrons dans la seconde partie de cette étude qu'il a fait quelques emprunts à la *Médée* d'Euripide qu'il n'a probablement connue que par la traduction de Buchanan.

La Péruse connaît aussi les œuvres inédites de Buchanan, comme du Bellay les a connues avant leur impression. Voici une allusion aux vers lyriques de Buchanan :

Je veux bien-heurer ta Corinne,
Corinne, heureuse d'estre digne,
D'un tel sonneur de ses beautés.

Une preuve plus évidente encore que La Péruse a connu les œuvres inédites de Buchanan se trouve dans

une strophe où il exhorte son maître, qui est devenu son ami, à publier ses œuvres qui à elles seules, sans autres louanges, peuvent le rendre immortel :

Mais quoy ? amy, tu peux toy-mesme,
Malgré le dart de la mort blesme,
Eterniser toy et ton nom,
Si tu fais que la France sçache
Le bien que ton coffre luy cache,
Trop envieux sur ton renom :
Trop et trop est celuy coüart
Qui cele le fruict de son art !

Ainsi parlait celui que « le dart de la mort blesme » devait bientôt frapper, mais qui ne pensait pas à la publication de ses propres vers : ses amis les trouvèrent après sa mort « tumultueusement espars par ci par là, ou miserablement enclos dedans un avaricieux coffre », comme le dit son premier éditeur G. Bouchet.

*
* *

C'est le moment de se demander quel enseignement La Péruse a pu bien recevoir sous la direction de Muret et Buchanan, ses principaux maîtres. On ne saurait le préciser pour plusieurs raisons. On ne sait pas d'abord combien d'années ont duré ses études, ou plutôt à quelle date il les a commencées, et s'il en avait fait avant de venir à Paris. Puis, il n'a pu entendre longtemps Buchanan, à peine une année ou moins encore ; en outre, il n'a malheureusement pas précisé dans son ode *A. G. Bucchanan* par quels « propos si seans » celui-ci ravissait les « doctes oreilles ». Buchanan connaissait fort bien « l'une et l'autre langue », et les critiques s'accordent à reconnaître qu'il écrivait un latin très élé-

gant. Ses traductions latines des tragédies grecques, que La Péruse connaissait, étaient écrites pour la jeunesse scolaire. Il avait préconisé l'imitation des anciens, avant même le manifeste de du Bellay, avec moins d'éclat sans doute et dans un cercle restreint : il dit avoir écrit ses tragédies à Bordeaux « ut per quas juventutem ab allegoriis quibus tum Gallia vehementer se oblectabat, *ad imitationem veterum, qua posset, retraheret* » (1). Ses principes, sinon ses méthodes, étaient restés sans doute les mêmes dans son enseignement à Paris, au collège de Boncour.

Sur l'enseignement de Muret et ses préférences littéraires, nous avons un peu plus de renseignements. On sait qu'il a expliqué pendant son séjour à Paris de 1551 à 1553 le *De divinatione* de Cicéron et la *Morale à Nicomaque* d'Aristote. « C'était son premier ouvrage sur la littérature grecque, dit son biographe. Il ne serait pas surprenant que jusque-là il se fût appliqué presque exclusivement au latin » (2). M. de Nolhac constate aussi les préférences que Muret accordait à la littérature latine : « Au reste, Muret lui-même s'attachait à eux (aux poètes grecs) moins qu'on ne le croirait ; son recueil des *Juvenilia*, paru en janvier 1553, renferme une série d'épigrammes, dont l'insipiration reste presque exclusivement latine. Le fait s'explique par la préférence qu'il porta toujours aux lettres romaines et par le cours qu'il venait de professer à Paris sur Catulle » (3). Ronsard lui-même nous en donne un témoignage dans les *Iles Fortunees* quand il énumère les poè-

(1) BUCHANAN. *Vita sua* dans les *Opera omnia*, t. I, éd. 1725.
(2) DEJOB, *op. cit.*, p. 21.
(3) P. DE NOLHAC, *Ronsard et l'humanisme*, Paris 1921, p. 114.

tes que Muret devait lire à la « chere bande » dans son voyage imaginaire :

Divin Muret, tu nous liras Catulle,
Ovide, Galle, et Properce, et Tibulle,
Ou tu joindra au Sistre Teien
Le vers mignard du harpeur Lesbien.
Ou feuilletant un Homere plus brave,
Tu nous liras d'une majesté grave... (1)

A vrai dire, les Grecs ne sont pas tout à fait oubliés dans ces vers, mais il est à remarquer que les élégiaques latins occupent la première place et la plus importante (2). C'est peut-être la marque de la nouvelle tendance littéraire de Ronsard, mais elle s'accorde parfaitement avec les prédilections de Muret. Il y a encore un auteur, « celui des Latins que la Pléiade a le mieux connu, le mieux senti, le plus aimé » (3), que Muret a non seulement expliqué, mais traduit en vers devant ses élèves :

.... Muret encor qui des Odes d'Horace
En nos beaux vers français nous rapportait la grace (4)

dira plus tard un de ses élèves reconnaissants, celui-là même qui devait bientôt écrire *les Satyres Françoises* et un peu plus tard l'*Art poétique*, en profitant certainement des commentaires de son maître.

(1) *Les Amours de P. de Ronsard*, ed. 1553, p. 261.
(2) Magny, dans une *Fantasie* qui est aussi de 1553, dit :

Et Muret dont la grace
Represente Horace
Or un Tibulle, et or
Catulle encor.

(3) Chamard, *Joachim du Bellay*, p. 59.
(4) Vers de Vauquelin, cités par Dejob, *op. cit.*, p. 20.

Il est donc bien compréhensible qu'à la différence des élèves de Dorat (Ronsard et Baïf surtout) qui étaient férus de littérature grecque, ceux de Muret devaient être plutôt pénétrés de la culture latine. Quand on ajoute que Muret, qui n'écrivait presque qu'en latin, avait composé, fait jouer et imprimer une tragédie calquée sur le modèle de Sénèque, faut-il s'étonner que ses élèves Jodelle, La Péruse, Jacques Grévin, Jean de la Taille, l'aient suivi dans cette voie, en se séparant seulement de lui en ce qu'ils n'écrivaient pas en latin, parce qu'ils voulaient « illustrer » la langue française ?

V.

Muret et Buchanan étaient, comme nous venons de le voir, les principaux maîtres de La Péruse, et devinrent bien vite ses amis. En ce siècle de renouveau littéraire les amitiés nous apparaissent plus belles qu'à une autre époque. Elles étaient conçues sur une base plus large : aucune limite d'âge ne séparait ceux qui étaient animés d'un même esprit de progrès et qui gardaient au fond de leurs cœurs, également jeunes, les mêmes espoirs de gloire. Les jeunes poètes, guidés par leurs maîtres, ne répugnaient pas aux travaux d'érudition qui auraient paru ennuyeux à une autre époque ; les maîtres savaient se mêler aux divertissements que prenait la jeunesse après son studieux travail.

La Péruse se fit bien vite d'autres amitiés, non moins illustres. Muret était déjà connu de Dorat et de ses élèves. Il avait une affection particulière pour le jeune Jean-Antoine de Baïf qu'il appelle, dans les commen-

taires des *Amours* de Ronsard, son « frère d'alliance ». Peut-être n'a-t-il pas été plus étranger aux premières tentatives dramatiques de Baïf qu'à celles de Jodelle et de La Péruse.

Le succès de la représentation de la *Cléopâtre* rallia bien vite l'auteur et ses interprètes à la Brigade de Dorat, très probablement par l'intermédiaire de Muret, et la troupe ainsi réunie entreprit le fameux voyage d'Arcueil, trop connu pour qu'on ait besoin d'en parler. Une particularité est seulement à retenir. La Péruse, un des principaux interprètes, n'est pas nommé dans les *Dithyrambes à la pompe du Bouc de E. Jodelle poëte Tragique* (1). Comment pourrait-on croire qu'il fût absent d'une fête donnée en l'honneur de son ami à la gloire duquel il avait contribué plus que les autres ? Etait-il encore peu connu, malgré le rôle joué dans la *Cléopâtre*, pour qu'on pût l'ignorer, ou plutôt l'absence de son nom s'expliquerait-elle par une simple omission de la part de Ronsard ? Cette seconde hypothèse est plus probable quand on sait que de « cinquante gens de bien qui estoient au banquet » (2), il n'y en a que neuf nommés dans les *Dithyrambes*, et parmi eux le nom de du Bellay ne figure pas non plus.

Le goût de La Péruse pour le théâtre était éveillé. Toutes les circonstances servaient à l'alimenter : l'enseignement et l'exemple de ses maîtres lui révélaient l'antiquité ; l'éclat et le succès de la première représentation tragique n'étaient pas pour le décourager dans

(1) Ronsard, *Œuvres*, ed. Lemerre, VI, p. 182.

(2) Ronsard, *Response aux injures*, dans les *Œuvres*, ed. Lemerre, t. V, p. 410. Ce nombre de cinquante est peut-être exagéré, comme le remarque M. Lanson (*art. cit. R. H. L.*, 1903, p. 187), mais le fait que Ronsard a omis plusieurs poètes subsiste de toute façon.

cette voie, la fête et les honneurs rendus à Jodelle devaient l'inciter à tenter, lui aussi, la gloire. Aussi ne tarda-t-il pas à se mettre au travail. A quel moment entreprit-il d'écrire sa tragédie ? c'est ce qu'il est bien difficile d'établir. Peut-être en eut-il l'idée avant la représentation de la *Cléopâtre* : Jodelle avec sa prodigieuse facilité de travail l'aurait alors devancé. Ce qui est sûr, c'est que la *Médée* fut composée, au moins en grande partie dans la première moitié de 1553, et qu'elle lui rapporta cette fois plus d'estime et plus d'égards que le simple rôle qu'il avait tenu dans la *Cléopâtre.* Sa réputation commença à s'établir dès le début de l'année. Il était enrôlé, en mai 1553, dans la « troupe heureuse » qui, dans l'imagination féconde de Ronsard, devait chercher « un ciel meilleur » et conduire la nef « aus bors divins des isles bienheureuses ». La Péruse et quelques autres sont « plantés sur la poupe » et « ja tirent en haut l'ancre mordante » ; les autres compagnons nous sont présentés à leur tour (1). Charmante invention d'un grand poète, et belle compagnie pour un débutant ! La Péruse se trouve déjà dans la familiarité de Ronsard, du Bellay, D'orat, Muret, Baïf, Tyard, Denisot, Belleau, Des Autels, Magny, Tahureau et bien d'autres, moins connus aujourd'hui.

Toutefois on ne faisait encore aucune allusion à sa *Médée* ; sa qualité d'interprète aurait-elle suffi à lui créer une place dans cette compagnie distinguée et choisie des meilleurs poètes de l'époque ? Non, à coup sûr, et il devait déjà écrire et soumettre ses essais à ses amis, parmi lesquels il comptait maintenant Ronsard. Il était

(1) Dans les *Amours* de RONSARD, ed. 1553, p. 256 ; *Œuvres*, éd. Lemerre, V, p. 159.

bien jeune, vingt-quatre ans à peine, et il devait se confier à de plus expérimentés et à de plus doués. La Péruse ne se hâtait pas de publier ses vers ; la première poésie qu'il jugea utile de donner à l'impression fut un sonnet *A P. de Ronsard, Prince des Poëtes françois*, publié en août 1553, à la fin de la seconde édition du *Cinquième des Odes de Ronsard* (1). Hommage indispensable à la plus grande célébrité littéraire de l'époque, qui devait lui frayer la route et procurer une place marquée dans la littérature contemporaine. En effet Ronsard paya de retour son jeune admirateur et publia immédiatement après le sonnet de La Péruse une *Elegie à J. de la Peruse* (2) qui fut rangée dès 1560 parmi les *Poëmes.*

M. Laumonier a déjà souligné l'intérêt historique de cette épître de Ronsard à La Péruse (3). Elle nous fait en effet connaître la composition primitive de ce qu'on allait bientôt appeler la Pléiade Française. Dans les *Dithyrambes à la pompe du Bouc de Jodelle* et dans les *Iles Fortunees*, Ronsard nous avait présenté, un peu au hasard et sans choix, tous ceux qui « s'estoient frottez à sa robbe », pour employer l'expression de Pasquier. Une sélection s'imposait, et elle n'était pas facile à faire puisque, pour former la Pléïade, le nombre des poètes devait être réduit à sept. La Péruse eut l'honneur de figurer dans cette première constellation, et il aurait sans doute conservé sa place si la mort, surve-

(1) *Le Cinquième des Odes de P. de Ronsard*, 1553, p. 176 (*Bibl. Nat.* Rés. p. Ye 127).

(2) *Ibid*, p. 177 ; dans les *Œuvres*, ed. Lemerre, t. V, p. 34 (v. les notes, t. VII, p. 470).

(3) Laumonier, *La Vie de P. de Ronsard*, p. 223 ; cf. l'article de la *R. H. L.*, 1905, p. 255.

nue prématurément, ne l'avait empêché de justifier la confiance du « prince des poètes » (1). Il fut remplacé après sa mort, en 1555, par celui-là même à côté de qui il s'était fait applaudir lors de la première représentation de la *Cléopâtre* : c'est Belleau qui eut la chance de venir « en la brigade Des bons, pour accomplir la septieme Pleiade » (2), et d'avoir son nom transmis pour toujours à la postérité auprès de ceux de Ronsard et de du Bellay.

La sélection faite par Ronsard dans l'élégie *A J. de la Peruse* est néanmoins significative. D'après l'opinion exprimée dans cette pièce, c'étaient Ronsard, du Bellay, Tyard, Baïf, Des Autels, Jodelle et La Péruse qui étaient les noms les plus représentatifs de la poésie française depuis 1549. Les cinq premiers, avec des talents inégaux et des tempéraments différents, avaient illustré les deux principaux genres de la poésie lyrique : l'ode et le sonnet.

Apres Amour la France abandonna
Et lors Jodelle heureusement sonna

(1) Il nous semble que M. Laumonier, tout en signalant la valeur historique de l'élégie *A J. de la Peruse*, a commis dans son édition critique de la *Vie de P. de Ronsard* une petite erreur résultant d'un léger anachronisme. Parlant de cette élégie (p 223, n. 2), il écrit : « A la même époque d'ailleurs Ronsard publiait le poème des *Iles Fortunées*, où il faisait entrer dans sa « chere bande » plus de quinze poètes, outre les sept de l'élégie *A J. de la Peruse*, peut-être pour atténuer l'effet de cette exclusion ». Cette interprétation nous étonne, d'autant plus que M. Laumonier connaissait parfaitement les dates de ces deux poésies (v. son art. de la *R. H. L.* 1905, p. 247 et 253). Les *Iles Fortunées* sont du mois de mai et l'élégie du mois d'août de la même année 1553, c'est-à-dire de trois à quatre mois postérieure, et par conséquent Ronsard n'a pu atténuer l'effet d'une pièce publiée postérieurement par une pièce publiée antérieurement. Au contraire, il a laissé de côté dans l'élégie *A J. de la Peruse*, et avec dessein, croyons-nous, beaucoup de ceux qui figuraient dans la « chere bande » des *Iles Fortunées*.

(2) Ronsard, *A Cristophle de Choiseul*, dans les *Œuvres*, éd. Lemerre, V. p. 185 ; cf. aussi les notes du t. VII, p. 495.

D'une vois humble et d'une vois hardie
La Comedie, avec la Tragedie,
Et d'un ton double, ore bas, ore haut,
Remplit premier le François échafaut,

c'est en ces termes que Ronsard commence l'historique des deux nouveaux genres littéraires. Après ces vers on parle pour la première fois, autant que nous le sachions, de la tragédie de La Péruse, et on lui donne le brevet de second poète tragique français. C'est ici que se pose une question embarrassante, à savoir à quelle tragédie de La Péruse font allusion les vers de Ronsard. La question a été discutée par M. Sturel dans son *Essai sur les traductions du théâtre grec en français avant* 1550. M. Sturel a essayé de prouver que La Péruse a dû écrire plusieurs tragédies ; il s'est appuyé dans sa démonstration sur les vers de Ronsard qui font suite aux vers cités de l'élégie *A J. de la Peruse* :

Tu vins apres encothurné Peruse
Espoinçonné de la Tragique Muse,
Muse vrayment qui t'a donné pouvoir
D'enfler tes vers, et grave concevoir
Les tristes cris des miserables Princes
A l'impourveu chassez de leurs Provinces,
Et d'irriter de changemens soudains
Le Roy Creon et les freres Thebains,
Ha cruauté ! et de faire homicide
De ses enfans la sorciere Colchide (1).

D'après M. Sturel, seuls les deux derniers vers désignent la tragédie de *Médée* : ceux qui les précèdent doivent faire allusion à une ou deux autres pièces de La Péruse. Les conjectures de M. Sturel sont très ingé-

(1) Ronsard, *Œuvres*, éd. Blanchemain, VI, p. 43 ; éd. Lemerre, V. p. 36.

nieuses. « Le rapprochement avec Créon et les frères thébains, écrit-il, me porte à croire que

les miserables Princes
A l'impourveu chassez de leurs provinces,

sont un pluriel emphatique pour désigner Œdipe. Mais il est assez malaisé de déterminer quelles tragédies du « cycle thébain » La Péruse a imitées ou traduites. Il ne serait pas impossible que cette fois encore il se fût inspiré de Sénèque. Pourtant si ces quatre vers se rapportent à une seule pièce, il est probable qu'il s'agit soit de l'*Œdipe à Colone* de Sophocle, soit plutôt des *Phéniciennes* d'Euripide, qui en effet nous font entendre les lamentations d'Œdipe chassé par Créon, après nous avoir montré la haine d'Etéocle et de Polynice, et nous avoir fait le récit de leur mort » (1).

Si l'on ne tenait compte que des vers cités de Ronsard, on ne pourrait que souscrire aux conclusions de M. Sturel. Il nous semble pourtant inexplicable qu'aucune mention d'une autre tragédie de La Péruse ne soit faite, soit dans les vers de La Péruse même qui d'ordinaire saisit toutes les occasions de se montrer fier de sa *Médée*, soit dans les vers que plusieurs poètes lui ont consacrés après sa mort et où la *Médée* est célébrée à l'envi. Ronsard alors aurait-il commis une faute, ou plutôt se serait-il montré ignorant au point de confondre les fables d'Œdipe et de Médée ? Sans l'accuser si gravement, il est permis de supposer que cette confu-

(1) René STUREL, *art. cit.*, R. H. L., 1913, p. 273. Longnon écrit aussi, en renvoyant à la même pièce de Ronsard, que La Péruse « fut l'auteur d'une *Médée* imitée de Sénèque, et d'une autre tragédie imitée du grec, d'*Antigone* ou des *Sept contre Thèbes* sans doute ». — Henri LONGNON, *P. de Ronsard*, 1912, in-8°, p. 240.

sion lui a échappé par inadvertance. Il paraît qu'il s'en est aperçu lui-même, puisque les deux derniers vers présentent une variante que M. Sturel n'a pas relevée. Dans la rédaction primitive de 1553, on lisait :

Et d'irriter de changemens soudains
Le roi Creon, et les freres Thebains,
Que la fortune à sa volonté roüe
Puis bas, puis haut, en sa coche de boue (1).

Pourquoi Ronsard aurait-il remplacé ces deux derniers vers par ceux cités plus haut ? Ou bien la *Médée* n'était pas écrite en 1553, et nous verrons qu'elle l'était, ou alors, ce qui nous semble être la meilleure explication, Ronsard se serait aperçu que les vers qui précédaient ne désignaient pas clairement la *Médée*, la seule tragédie écrite par La Péruse, et alors il aurait fait une rectification jugée indispensable. Même en prenant le texte tel quel, il n'y a que les « frères thébains » qui puissent faire allusion à une autre tragédie, puisque le roi Créon figure également dans la tragédie de *Médée*, et

les miserables Princes
A l'impourveu chassez de leurs provinces,

pourraient être aussi un « pluriel emphatique » pour désigner Jason.

Peut-on donc, à défaut d'autres preuves, se rapportant uniquement à l'expression « les frères thébains » et contre toutes les autres apparences, conclure que La Péruse a dû écrire une ou deux tragédies qui seraient

(1) *Le Cinquieme des Odes* de P. de Ronsard, Paris, 1553, p. 179 (*Bibl. Nat.* Rés. p. Ye 127). C'est dans le *III livre des Poemes*, éd. 1560, f. 189r°, que figure pour la première fois la variante signalée de ces deux derniers vers.

perdues ? Nous ne le croyons pas jusqu'à une démonstration plus évidente quoiqu'il soit bien possible, en ce qui concerne les vers lyriques, comme nous le verrons, qu'une partie n'en ait pas été retrouvée après sa mort. Mais à cette date, août 1553, il était un débutant qui n'avait pu écrire depuis la représentation de la *Cléopâtre* plus d'une tragédie. Car la *Médée* fut certainement écrite en 1553 et marqua les débuts de La Péruse dans le genre tragique. On en trouve une preuve formelle dans une lettre dédicatoire, imprimée en tête de l'édition de la *Médée* de 1556. G. Bouchet, un des amis les plus intimes de La Péruse, y écrit : « La celebre histoire de Jason et Médée fut celle qui *donna heureus commencement* à son entreprinse louable... » (1). On n'y souffle pas un mot, pas plus d'ailleurs que dans les autres dédicaces, d'une autre tragédie de La Péruse. On trouve aussi une preuve certaine que la *Médée* était connue en 1553 dans un sonnet de Muret, qu'on a déjà mentionné et dans lequel le maître-humaniste célèbre son « grand La Peruse ». Ce sonnet est écrit sans aucun doute cette même année 1553,et peut-être bien le même mois que l'élégie de Ronsard *A J. de la Peruse*, puisque Muret quitte Paris à l'automne de 1553 pour n'y revenir que plusieurs années après la mort de La Péruse. Nous nous permettrons de transcrire ce sonnet in extenso, puisqu'il va poser une autre question, celle de la représentation de la *Médée* à Paris, du vivant de La Péruse. Le voici :

(1) *Médée et autres diverses Poesies* p. J. DE LA PERUSE, Poitiers, 1556 in 4°, f. 2 r°.

Bons Dieux, qu'est-ce que j'oy ? Quel esclatant tonnerre
Vient estonner mes sens, plus fierement grondant
Que celuy qui s'esmeut quand de son foudre ardant
Jupiter accabla les enfans de la terre ?

Mais quel homme ou quel Dieu voy-je qui si grand'erre
Un char tout emperlé par le Ciel va guidant ?
Et quelle est ceste femme, horrible, regardant,
Qui d'un glaive esmoulu deux enfançons enferre ?

Celuy (me dit Phebus) qui se sied triomphant,
C'est ton grand La Peruse, et celle eschevelée
Qui le suit pas à pas, Medée Tue-enfant

Par les vers Perusins ores renouvelée :
Et voicy le rameau verdoyant que j'appreste,
Pour de ton La Peruse environner la teste.

Cette fois la *Médée*, et elle seule, est désignée clairement. C'est ici que se pose une question : comment La Péruse a-t-il pu être proclamé par Ronsard le second poète tragique, célébré comme la septième étoile de la Pléïade, loué d'une manière si flatteuse par Muret sans avoir rien imprimé sauf un sonnet à Ronsard ? Il est vrai que les œuvres de Jodelle étaient aussi inédites, mais l'écho des succès de ses pièces a été éclatant jusqu'à rendre leur auteur peu modeste. Nous ne connaissons aucun témoignage qui établisse que la tragédie de La Péruse ait été représentée de son vivant. L'assertion de Gellibert des Seguins qu'elle « fut représentée peu de temps après, vers 1553, par les confrères de la Passion, et eut un très grand retentissement » (1), n'a pas même de source ; celle de Faguet qui la fait représenter par les Basochiens (2) est basée sur les affirmations erronées de

(1) Introduction des *Œuvres* de La Péruse, Paris 1867, p. X.
(2) Faguet, *La Tragédie française au* XVIe *siècle*, p. 90.

l'auteur du *Journal du Théâtre français* qui ne peut plus être pris au sérieux après les démonstrations de M. Rigal. Mais d'autre part il est difficile d'admettre qu'une tragédie en manuscrit ait pu acquérir à l'auteur une si grande célébrité. A Paris en 1553, et à Poitiers en 1554, sa gloire pouvait-elle être propagée uniquement par la lecture des copies manuscrites de sa pièce ? En tout cas, il y a dans le sonnet de Muret quelques expressions qui méritent d'être relevées. On doit se demander si c'est de la pure imagination quand il dit *j'oy* et *voy-je*,ou quand il nous montre cette Médée qui suit *pas à pas*. Nous nous garderons de conclure que ce sonnet n'est pas écrit après une simple lecture d'un manuscrit, mais bien après une représentation ; nous pouvons ajouter seulement qu'il n'est pas écrit non plus en vue d'une impression de la *Médée* pour servir de pièce liminaire, puisque la tragédie de La Péruse ne fut imprimée qu'après sa mort.

Si le témoignage ne Muret ne suffisait pas, à cause du doute qu'on pourrait à la rigueur formuler sur la date précise de son sonnet, on pourrait invoquer un autre témoignagc qui nous prouvera sûrement que La Péruse était connu toujours à la même date, *août* 1553, uniquement comme l'auteur de la *Médée*. Olivier de Magny avait fait imprimer à cette même époque un *Hymne* pour célébrer la naissance de la fille du roi Henri II, Marguerite, future reine de France et de Navarre ; il y avait joint des vers lyriques et quelques pièces liminaires de ses amis. Il conviait dans l'hymne un grand nombre de poètes français à célébrer cet événement historique ; voici les vers concernant La Péruse :

Laisse, Hamelin, tout autre empechement :
Et vous encor des Autelz, et Peruze
L'eau du cheval, fils du sang de Meduze,
Ou vous chantés l'amoureuse poison
L'un pour soi-méme, et l'autre pour Jason (1).

Il ne faudrait pas conclure d'après les mots « ou vous chantés » que la *Médée* n'était qu'en cours de préparation, puisque le livre de Des Autels auquel se rapportent les mêmes mots était déjà publié. Magny dans le même recueil dédie à La Peruse « Poëte tragiq » un sonnet auquel celui-ci répond également par un sonnet intitulé *A Olivier de Magni poëte liriq* (2). On tenait bien à cette époque à ces distinctions de genres littéraires ! C'est donc uniquement comme poète tragique et comme l'auteur de la *Médée* que La Péruse était connu en août 1553.

Comme le passage de Pasquier concernant la représentation de la *Cléopâtre* était le premier témoignage du séjour de La Péruse à Paris, les vers cités de Magny et les deux sonnets mentionnés en sont les derniers (3). La Péruse s'en va, et pour toujours, de la capitale où il avait cueilli cette année 1553 de si beaux succès.

(1) *Hymne sur la naissance de Madame Marguerite de France...* par Oliver de Magny... Paris, 1553 (Le privilège est du 2 août 1553). — Reproduit dans les *Dernieres Poësies* de Magny, éd. Courbet (les vers cités, p. 13).

(2) Dans les *Dernieres Poesies* de Magny (éd. Courbet), le sonnet de Magny est à la p. 29, celui de La Péruse, p. 61.

(3) Le Caron, dans sa pièce *Le Ciel des graces* (La *Poesie* de... A Paris, 1554, le privilège est du 5 oct. 1544 ; — v. f. 47 r°), donne, lui aussi, à La Péruse une place honorable dans la « troupe chantante », mais on n'en peut conclure que La Péruse se soit trouvé à Paris à cette date ; d'autres poètes, également mentionnés, comme du Bellay et Muret, étaient absents de la capitale à ce moment.

VI.

On ne peut établir qu'approximativement la date de l'arrivée de La Péruse à Poitiers. Une chose seulement est sûre, c'est qu'il y était au commencement de l'année 1554. Dans sa mignardise *A la Francine de J.-A. de Baïf*, il se plaint de ce que celle-ci ait rendu son amant « amoureux, morne et pensif », de sorte qu'il n'a trouvé qu'une seule fois le « moyen de parler à luy » ; puis il ajoute :

J'eusse ja laissé Poitiers
(Mais, l'attendant d'heure en heure,
J'ay retardé ma demeure),
Ce Baïf, duquel l'attente
Rendoit mon ame contente.

On sait que Baïf est venu à Poitiers avec Tahureau au commencement de l'année 1554 (1), et La Péruse devait donc y être depuis plusieurs mois, puiqu'il était prêt à quitter la ville au moment de l'arrivée de son ami. Nous croyons qu'il était parti de Paris au commencement de l'année scolaire 1553-1554 pour suivre les cours de droit à l'Université de Poitiers. C'est lui-même qui nous apprend la raison de son déplacement dans une strophe déjà citée de son ode *A G. Bouchet...* (2). Les jeunes gens d'alors, nous raconte-t-il, faisaient encore tout jeunes leurs études à Paris, puis on les envoyait dans une ville de province pour les faire étudier le droit, la médecine ou pour les destiner aux armes. Exacte-

(1) A. Chiquet, *J. A. de Baïf*, p. 71.
(2) V. p. h. p. 17.

ment le contraire de ce qui se passe aujourd'hui dans la plupart des cas. Mais Paris au XVIe siècle n'avait pas l'importance qu'il a aujourd'hui ou qu'il avait eue au moyen âge ; par contre, plusieurs villes de province, bien qu'encore prospères, ne sont plus ce qu'elles étaient à cette époque. Poitiers qui « jouait dans l'ouest de la France à peu près le même rôle que Lyon au sud-est, Toulouse au midi » (1), était une des villes que son Université, fondée en 1431, rendait célèbre. Cette Université attirait de tous les côtés une jeunesse avide d'études, de gloire, — et de plaisirs aussi (2). Quand on connaît le cénacle qui s'y forma vers 1546 autour de Muret, du Bellay, Salmon Macrin et cet autre latiniste, imitateur de Sénèque, Fauveau (3), puis celui de 1554 dont La Péruse fut un des premiers membres et qui subsista après sa mort, — on ne trouve pas trop exagérés les vers de Scaliger :

Si Studium est Animus, veniunt de corpore vires,
Galliaque a meritis poscit utrumque sibi,
Ex studiis ; aliae Belli exercentur amore,
Pictavium est Animus ; caetera corpus erunt ! (4).

Les parents de La Péruse avaient probablement le désir de voir leur fils se consacrer sérieusement aux études juridiques, mais le jeune poète, malgré les relations que nous constaterons dans le monde du palais,

(1) CHAMARD, *J. du Bellay*, p. 26.

(2) Une description pittoresque de la ville de Poitiers dans la première moitié du XVIe siècle se trouve dans la thèse de HAMON sur *Jean Bouchet* (Paris, 1901), p. 34.

(3) FAGUET (*Seizième siècle*, p. 290) date de cette année l'amitié de La Péruse et de du Bellay ; nous avons déjà dit (v. p. h. p. 17) que le séjour de La Péruse à Poitiers en 1546 nous paraissait très peu probable.

(4) Cité par DREUX DU RADIER, *Bibl. hist. et crit. du Poitou*, Paris, 1754, I. p. 406.

aimait mieux « complaire » à celle qui l'avait « ravi » que devenir avocat « ne gaignant que ducas ». Et comment eût-il pu penser autrement, à son âge, avec la gloire littéraire acquise à Paris et consacrée hautement par le « prince des poètes » ?

Les nouvelles amitiés dont fut entouré La Péruse et l'amour qu'il ne tarda pas à éprouver concoururent à le détourner de la lecture ennuyeuse des Pandectes et des Codes. Il nous a fait connaître ses amitiés dans plusieurs pièces, notamment dans l'élégie *A G. Bouchet, a son depart de Poitiers disant a Dieu.* Ce Guillaume Bouchet qui assumera le soin, avec Jean Boiceau de la Borderie, de la première édition posthume des œuvres de La Péruse, était en 1554 un de ses meilleurs amis. Il était fils de Jacques Bouchet, « imprimeur à Poitiers, qui s'associa vers 1544 avec Jean et Enguilbert de Marnef, libraires jurés de la même ville », et frère de Jacques Bouchet (homonyme de son père) qui a écrit un sonnet pour le *Tombeau* de La Péruse :

> Je t'ay taillé, Peruse, un tombeau éternel
> Dans mon imprimerie......................

Avant d'être nommé « aux fonctions de juge-consul des marchands de Poitiers », et de devenir l'auteur des *Serees*, Guillaume Bouchet a chanté, paraît-il, ses amours pour une dame connue sous le nom d'Ange (1).

(1) Un sonnet de G. Bouchet est imprimé dans les *Foresteries* de Vauquelin (éd. Blanchemain, f. 71 v°), et un autre dans le *Tombeau* de La Péruse. V. sur la famille Bouchet, la notice en tête des *Serees* (éd. C. E. Roybet, t. I), où nous avons puisé nos renseignements (p. XI, XVI). Le sonnet de *Ja(cques) Bouchet* se trouve dans les *Œuvres* de La Péruse (éd. G. des Segnins, p. 240). C. E. Roybet et G. des Seguins ont transcrit improprement, des vieilles éditions de La Péruse, *J.-A. Bouchet* au lieu de *Ja. Bouchet*, — faute relevée par La Bouralière (L'*Imprimerie et la librairie à Poitiers au seizième siècle*, Paris, 1900, 8°, p. 40).

La Péruse, qui ne se bornait pas à chanter ses propres amours, a conservé, lui aussi, le souvenir de cette Ange « cruellement belle « et « bellement cruelle » dans une étrenne *A l'amye de mon amy G. Bouchet* (1) et dans l'élégie *A G. Bouchet*... déjà mentionnée, où il lui avait dit son adieu :

Et de mon Bouchet aussi
A Dieu le divin soucy,
Ange sa mignonne.

D'autres amis que La Péruse mentionne dans cette élégie, et qu'il a connus à Paris et chantés dans d'autres poésies, sont plus connus. Baïf et Tahureau appartenaient à la Brigade, mais leur alliance avec La Péruse ne s'est manifestée qu'à Poitiers. Le premier un peu plus jeune (Baïf est né en 1532), l'autre un peu plus âgé que La Péruse (Tahureau est né vers 1527), ils forment avec l'auteur de la *Médée* un trio qui, bien que de courte durée, reste très intéressant. Leurs amours, presque simultanement éveillés, ont attiré l'attention et mis à l'épreuve la patience de plusieurs chercheurs curieux. C'est Blanchemin quî à l'aide des poésies de La Péruse déchiffra le premier les noms des deux sœurs qu'aimèrent et chantèrent Baïf et Tahureau (2). Les deux

(1) Tahureau est d'accord avec La Péruse pour reconnaître la « cruauté » de la dame de leur ami G. Bouchet. Sa mignardise *A Guillaume Bouchet* (éd. Blanchemain, II, p. 178) donne l'impression d'être écrite en gageure, le même jour que l'étrenne de La Péruse. Le sujet est le même, le nombre de vers également (22 heptasyllabes), beaucoup d'expressions sont identiques dans l'une et dans l'autre.

(2) V. Blanchemain, *Poètes et amoureuses* (Introduction) et la note à la p. XVII du t. I de son édition des *Poésies* de Tahureau. Quelques restrictions ont été faites sur les trouvailles ingénieuses de Blanchemain, par Chardon (*Vie de Tahureau*, p. 57-8) et par M. E. Besch dans son article sur Tahureau (*R. du* XVIe *s.*, 1919, p. 14) ; par contre l'historien de Baïf (v. A. Chiquet, *J. A. de Baïf*. p. 78) retient avec raison l'hypothèse de Blanchemain.

couples amoureux — Baïf et Francine, Tahureau et l'Admirée — ont inspiré à La Péruse ses deux plus longues mignardises qui ont fourni quelques détails curieux aux biographes des deux poètes. Ce sont des badinages juvéniles qui amusent quand on les confronte avec les poésies de Baïf et de Tahureau. La Péruse chante la Francine, et la supplie par ses « blons cheveux » d'être moins rigoureuse à Baïf, mais il essaye en même temps de détourner son ami de cet amour ; c'est Baïf même qui nous le dit :

> Toutefois tousjours Peruse
> Envers moy tousjours l'acuse
> Et m'engarder il voudroit
> D'aimer en si bon endroit (1).

Ce qui est plus curieux encore, c'est que La Péruse a courtisé, lui aussi, un moment cette même Francine dont il voulait détourner son ami ; cela ressort du moins de son étrenne *A F. de G.* (Francine de Gennes). On a douté, il est vrai, que cette pièce ait pu être adressée à l'amie de son camarade (2), mais quelques vers de Baïf même (3) donnent de la vraisemblance à ses petites aventures plus galantes qu'amoureuses sans doute.

Le nom de celle qu'aima La Péruse a été dévoilé par « un érudit ingénieux et chercheur », M. Ruelle, profes-

(1) Baif, *Œuvres*, éd. M. Laveaux, I. p. 226.
(2) Chardon, *La Vie de Tahureau*, p. 57, n. 1.
(3) Comme ceux-ci :

> Tahureau, je te pry, devant mes yeux, ne jette
> Les tiens sur la beauté, de qui serf tu me vois, etc. I. p. 110.
>
> Il ne faut point, Francine, que j'en mente
> Quand je te vois guigner mon compagnon, etc., I. p. 164.

seur d'Université (1), encore plus tôt que les noms des amies de Baïf et de Tahureau. M. Ruelle a remarqué que les initiales des vers d'un sonnet de La Péruse composaient le nom de *Catherine Cottel*. G. des Seguins ajoute qu'en effet beaucoup de poésies de La Péruse sont adressées *A C. C.* « ce qui paraît confirmer cette curieuse attribution ». Comme l'usage d'*acrostiche* était très répandu (du Bellay même le recommande dans la *Deffence*), cette hypothèse nous paraît très acceptable. Ce ne fut pas d'ailleurs l'unique fois que La Péruse se servit de *l'acrostiche* puisqu'il a écrit une étrenne *A une demoiselle dont les lettres capitales portent le nom*; les « lettres capitales » de cette étrenne composent le nom de *Charlote de la Motthe* qui n'est pas sans doute une femme imaginaire.

La Péruse ne nous apprend rien ni sur la famille, ni même sur la personne de sa dame. Il ne nous donne dans ses vers ni son portrait physique, ni son portrait moral. Une seule fois il désigne ses « yeux vers » (2), mais d'autres fois il ne dit que ses « plaisans yeux ». Il n'a même pas chanté, comme c'était l'habitude consacrée depuis Pétrarque, le jour et les circonstances de leur première rencontre qui eut lieu très probablement à Poitiers. Son roman d'amour fut de courte durée, sans quoi il aurait parcouru plus d'étapes. Ce qu'il aime à nous dire, c'est la « cruauté » de sa « douce guerrière »,

(1) G. des Seguins ne donne pas la source (Introduction des *Œuvres* de LA PÉRUSE, p. XXIV), et je n'ai pu découvrir aucun travail de M. Ruelle sur La Péruse.

(2) C'est-à-dire bleu-vert, glauques. La Borderie dit aussi « ses yeux vers », en parlant de la dame de La Péruse (*Œuvres* de LA PÉRUSE, p. 116) ; il est vrai qu'on préférait à cette époque les beautés blondes, comme le témoigne ce vers de Ronsard : « Bien que l'œil verd le François tant adore » (V. la note 1, p. 4 du t. I des *Œuvres*, de RONSARD éd. S. T. M.)

la jalousie qu'il éprouvait quand il ne la voyait pas, les souffrances qu'il endurait jour et nuit, — enfin toute la gamme d'un amour chaste teinté de pétrarquisme. Amour fictif, exagéré ou réel : c'est la question qui se pose toujours quand il s'agit d'un poète du XVIe siècle. Faut-il prendre au sérieux les lamentations de La Péruse, même après avoir fait la part de la mode et de l'imitation ? On est enclin à dire oui, quand on songe qu'il a écrit la plus longue et la plus passionnée de ses poésies amoureuses, *Amourete à C. C.*, presque la veille de sa mort.

On a rangé parfois La Péruse parmi les poètes sensuels du XVIe siècle (1) ; pourtant on ne rencontre dans ses poésies rien qui ressemble aux *baisers* lascifs de son ami Tahureau, qui, s'ils étaient empreints quelquefois d'une grâce sensuelle, obligeaient à des rétractations comme celle-ci :

> Pensant contenter mes espriz,
> J'ay souvent rempli mes ecriz
> De mignardes feintises,
> De jeux contrefaitz, de soubris
> De feintes mignardises.
>
> Me promettant par fiction
> La reciproque affection
> De celle que j'adore (2).

On connaît la remarque que Muret avait faite dans ses commentaires des *Amours* de Ronsard, en rencontrant parmi les sonnets consacrés à Cassandre deux qui étaient adressés à Marguerite. « D'où je collige

(1) LONGNON, *P. de Ronsard*, p. 241.
(2) TAHUREAU, *Poésies*, éd. Blanchemain, p. 142 (*Chanson a l'Admirée*).

avait-il dit, que les Poëtes ne sont pas tousjours si passionnez, ne si constans en amour, comme il se font » (1). La Péruse, malgré la sincérité d'amour que nous lui reconnaissons, s'est chargé aussi de confirmer cette remarque. Toujours dans l'élégie *A G. Bouchet*, cette fois disant adieu à sa dame, il avait écrit ces vers :

> Je jure, par les douceurs
> De Phebus et des neuf Sœurs,
> Que jamais la France
> Ne lira un vers de moy
> Qui ne tesmoigne ma foy
> En ton excellance.

C'était un peu exagéré, et il a commis, lui aussi, de petites infidélités qu'on ne saurait d'ailleurs regretter. Il a adressé une étrenne *A ma damoiselle de Dampierre* (2), pièce bien innocente d'ailleurs, une autre *A ma damoiselle J(ane) Bertelot* (3), où il conseille la vertu, et une mignardise *A Jane* qui n'est après tout qu'un exercice littéraire. Toujours dans l'élégie *A G. Bouchet...*, il avait dit adieu à d'autres dames dont

(1) Ronsard, *Les Amours*, éd. Vaganay, p. 182.

(2) Quelle est cette demoiselle de Dampierre, « l'honneur premier d'Aquitaine », qui encore toute jeune liait « d'un nœud gordien Scavoir, noblesse et le bien » ? Très probablement Claude-Catherine de Clermont, dame de Dampierre et future duchesse de Retz et de Gondi, qui encore toute jeune, dit-on, parlait les langues grecque, latine, italienne et espagnole, et que les poètes de la seconde moitié du xvie siècle ont célébrée à l'envi. La Péruse a pleuré dans une élégie la mort de F. Clermont, seigneur de Dampierre, qui appartenait probablement à la même famille que Mlle de Dampierre. Picot (*Cat. de Rothschild*, IV, p. 395), parmi les personnages chantés par La Péruse, range sans réserve Claude-Catherine de Clermont.

(3) Jane Bertelot est, je crois, la fille de René Berthelot, échevin et maire de Poitiers, qui avait deux filles dont l'une s'appelait Jane (v. Beauchet-Filleau, *Dictionnaire des familles du Poitou*, t. I, p. 490). Son père avait par trois fois mérité la reconnaissance de ses concitoyens, et c'est pourquoi La Péruse dit à sa fille : « Pren l'exemple de ton pere ».

l'une même était mariée, mais à la fin il leur avouait qu'une seule le « range ».

Tous les membres du cénacle qui atteignirent un âge plus avancé devaient regretter, avec Vauquelin, ces temps où, dit-il :

> Au lieu de demesler de nos Droits les debats,
> Muses, pipez de vous nous suivions vos ebats (1).

Et nombreux devaient être ceux qui étaient « pipez » des Muses. La Péruse nous en présente encore quelques-uns qu'on cherche inutilement ailleurs, même dans les *Bibliothèques* du XVI[e] siècle, comme Martin (2), Roscamuer, La Sale, Reilleran ; d'autres, comme Maisonnier (3), qui n'ont guère laissé que quelques pièces disséminées dans les recueils de leurs amis. Par contre, on ne trouve nulle part dans ses poésies les noms des deux poètes bien connus, Vauquelin de la Fresnaye et Scévole de Sainte-Marthe, qui faisaient partie du cénacle et qui devaient collaborer à son *Tombeau*, le second même à sa *Médée* à ce qu'on a dit. Vauquelin n'en a pas éprouvé de ressentiment et lui a donné, dans son *Art Poëtique*, la place qui lui appartenait après Jodelle :

> Peruse ayant depuis cette Muse guidée
> Sur les rives du Clain fit incenser Médée (4).

(1) VAUQUELIN, *Art Poétique*, éd. Pellissier, II v. 1069-1070, p. 122.

(2) Ce n'est certainement pas Jean Martin le Parisien, le traducteur de Sannazar et du Traité de l'architecture de Serlio, mort à Paris cette même année 1554.

(3) La Péruse était lié avec Maisonnier, et lui avait conseillé dans un sonnet de se retirer « bien loin du populace » pour se consacrer « aux neuf Muses » ; ce conseil ne fut guère suivi : Maisonnier devint plus tard échevin de Poitiers et ne laissa que quelques sonnets disséminés dans les recueils de ses amis, dont deux dans le *Tombeau* de La Péruse. Cf. A. CHIQUET, *J. A. de Baïf*, p. 73.

(4) VAUQUELIN, *op. cit.*, II v. 1039-40, p. 119.

On doit se demander encore ici, comme à propos du sonnet de Muret, si Vauquelin parle d'une représentation de la *Médée* qui aurait eu lieu à Poitiers, ou bien de l'impression posthume des *Œuvres* de La Péruse, exécutée par ses amis. La réponse est toujours incertaine, mais ce qui est sûr c'est que la gloire de La Péruse fut établie avant sa mort. Ronsard avait donné à l'auteur de la *Médée* non publiée la septième place dans la Brigade et la seconde dans le genre tragique ; voici maintenant que Tahureau, moins d'une année après, n'hésite pas à l'appeler, toujours avant l'impression de sa pièce, le « premier tragiq de la France », dans une ode qui finit par ces quatre vers :

France, tu vois de bons espritz
Tous amys-aimez de la Muse,
Mais au rang de tes mieux appris
Tu peux bien choisir un Peruse ! (1).

VII.

Malheureusement, le jeune poète ne devait pas s'enorgueillir longtemps encore de ces titres qu'on ne lui ménageait pas. Cette vie, qui avait commencé à s'écouler si doucement sur les bords du Clain, fut brutalement arrachée, mais non pas avant d'être éprouvée par des tortures affreuses, physiques et morales. La Péruse, qui se plaisait tant dans cette compagnie distinguée de jeunes rivaux littéraires, dut quitter soudainement la ville qui, comme on l'a vu, avait d'autres

(1) TAHUREAU, *Poésies*, éd. Blanchemain, t. II, p. 107.

attaches encore pour lui. Si son élégie *A G. Bouchet, a son depart disant a Dieu* nous a fourni des renseignements sur quelques-uns de ses amis, elle ne nous apprend rien sur la date et la cause de son départ. Il y a deux autres pièces qui y suppléent : l'une de La Péruse même, l'autre de son ami Jean Boiceau de la Borderie. On a vu, tout au début de cette étude, que ce personnage était voisin de La Péruse par sa seigneurie dont il portait le nom. C'était un jurisconsulte connu de son temps qui, lui aussi, pris par la contagion rimait dans ses heures de loisir, raillait en patois les plaideurs entêtés qu'étaient les Poitevins du XVIe siècle, et avait même écrit une églogue pastorale sur le passage de Charles-Quint traversant la France pour se rendre aux Pays-Bas (1). Il est probable que La Péruse était lié avec lui avant de venir à Poitiers. En tout cas, il doit à cette amitié affectueuse, ainsi qu'à celle de G. Bouchet, d'être sauvé de l'oubli par l'édition posthume de ses œuvres.

L'ode de La Borderie *A J. de la Peruse, fuïans de Poitiers pour la peste*, imprimée dans toutes les éditions des œuvres de son ami, nous apprend par son titre même les motifs qui déterminèrent La Péruse à quitter Poitiers. La peste, qui sévissait souvent au XVIe siècle dans cette partie de la France, fut annoncée officiellement le 30 avril 1554 et fit des ravages pendant toute l'année (2). Le Péruse avait peut-être l'intention de passer les vacances scolaires chez ses parents ; ce fléau

(1) V. sur Boiceau, l'article d'Eusèbe CASTAIGNE dans le *Bull. de la Soc. arch. et hist. de la Charente*, 4e série, tome IV, année 1866, pp. 305 et suiv. ; PICOT, *Catalogue de Rothschild*, t. IV, n° 2865, p. 207. C'est l'ode de La Péruse, dont il sera question, qui a permis l'attribution à la Borderie du *Vol de l'aigle en France* et du *Monologue de Robin*.

(2) V. A. CHIQUET, *J. A. de Baïf*, p. 71, n. 2.

vint l'impressionner vivement et le décida à quitter Poitiers, probablement au cours de l'été. Aussitôt arrivé chez lui, il s'empressa d'écrire une ode *A J. Boiceau*, son ami. Cette longue ode de La Péruse, une des plus longues qu'on ait écrites au XVIe siècle, ne nous intéresse pour le moment que par sa fin. La Péruse presse son ami de quitter la ville pestiférée, et de se retirer dans sa seigneurie. Là, lui dit-il :

> Tu as là maison plaisante,
> Tu as les vignes auprès
> Tu as au pied la Charante,
> Tu as les bois et les prés.

Puisque la bourgade de La Péruse n'est pas loin, il leur sera facile de se rencontrer : Boiceau jouera de la flûte, et « endormira » son ami « sur le bord de la Charante », ils chasseront ensemble, ils écriront des vers, — et, bien entendu, La Péruse n'oublie pas d'ajouter :

> Nous relirons ma *Medée*,
> Ton *Aigle* et ton *Robineau*.

Cette retraite ne devait être que provisoire, puisque La Péruse avait l'intention de regagner Poitiers aussitôt le danger passé. Il espérait que « peu aprés la sainct Martin », c'est-à-dire au commencement de la nouvelle année scolaire, il pourrait voir de nouveau celle pour qui, dit-il

> .....je veux faire
> Cent mille vers si je vi

Espoirs déçus, La Péruse ne vécut pas, et les « cent mille vers » ne furent jamais écrits. Il lui resta juste le temps de composer encore trois poésies, *Oraison pour*

avoir santé, *Amourete à C. C.* et *Ode à F. Boissot...*, écrites toutes les trois pendant sa maladie. La fuite de Poitiers, au lieu de le sauver lui fut fatale ; il ne vit la maison paternelle que pour y mourir entre les bras de ses parents. Il a fait dans l'ode *A F. Boissot*, restée inachevée et connue sous le nom d'*antre*, une peinture saisissante des effets de cette maladie affreuse, sans toutefois nous la nommer. Colletet en a donné une version qui a été acceptée et exploitée après avec peu de discrétion. Comme son insinuation est bien présentée, nous ne saurions mieux faire que de la reproduire : « Quelques-uns disent qu'il mourut d'amour, ce qui n'est croyable, puisqu'il estoit amoureux jouissant ; si ce n'est qu'ils confondent l'effect avecque la cause, car il mourut effectivement de cette honteuse Maladie,

Quam vocat Hispanus Gallam, quam Gallus Iberam,
Imperium toto quae tamen orbe tenet ;

comme il me souvient de l'avoir appris autrefois d'Estienne Pasquier luy mesme qui l'avait congneu et qui l'avait plainct ensemble, aussi bien que de cet excellent Poëte latin Guyet, qui le sçait d'une tradition immemoriale » (1). Les « quelques-uns » dont Colletet parle au début de ce passage, c'est uniquement Marcassus, le commentateur de Ronsard, qui avait écrit tout simplement : « le jeune esprit mourut d'amour » (2). Nous ne voyons dans cette phrase qu'une façon d'enjoliver l'histoire de la mort d'un jeune poète qui avait chanté les tourments amoureux ; elle est à notre avis la source unique de Colletet. Le témoignage de Pasquier

(1) Colletet, *op. cit.*, p. 217.
(2) Ronsard, *Œuvres*, éd. 1623, in. fol II, p. 1188.

a bien des chances d'être inventé : Colletet n'avait que dix-sept ans quand Pasquier mourut, et il est bien peu probable qu'il ait pu recueillir de lui une histoire pareille. Mais on aimait à cette époque, comme à toutes les autres, avoir des confidences de grands personnages ! Quant au second témoignage, il nous paraît non moins suspect : le poète Guyet (1), né quelques vingt ans après la mort de La Péruse, n'a pas dit à Colletet (ou au moins celui-ci nous le cache) d'où il tenait cette « tradition immemoriale ». Nous avons insisté sur ce point parce qu'on a souvent une tendance fâcheuse à créer autour des écrivains, même modestes comme La Péruse, des légendes qui ne reposent sur aucun fait. Sur Tahureau, le jeune compagnon de La Péruse, mort une année après lui, la même légende a couru et Colletet précisément s'en est emparé un des premiers. Ronsard, encore vivant, quoique pour d'autres motifs, n'a pas été plus épargné. Et le bon Colletet lui-même n'a pas échappé à ces misères : ne l'a-t-on pas fait marier avec trois de ses servantes ?

Il est superflu de rechercher la maladie qui a pu, en si peu de jours, éteindre cette jeune vie ; rappelons seulement que nous avons établi tout au début, à propos de la date de naissance de La Péruse, celle de sa mort. Ce fut bien vers la fin de l'année 1554 que « prit fin son estre et son Antre non achevez », pour employer l'expression de ses fidèles amis. Vingt-cinq ans de vie, dont deux seulement de travail littéraire, ne pouvaient en effet marquer ni une vie ni une œuvre accomplies.

La mort de La Péruse causa des regrets unanimes

(1) Sur François Guyet (1575-1655), v. la thèse de M. Isaac Uri (Paris, 1886).

dans les cercles poétiques de Paris et surtout de Poitiers. Son *Tombeau*, auquel collaborèrent dès la première édition de la *Médée* plusieurs poètes, pour la plupart ses amis personnels, est un témoignage des amitiés dont il s'était entouré les deux dernières années de sa vie. Mais on ne regretta pas uniquement la perte du compagnon fidèle qu'il était, on le pleura aussi comme un écrivain dont le talent avait commencé à s'imposer. Quelle preuve plus éclatante des espoirs qu'on fondait sur La Péruse que les paroles prononcées par François de Némond, un jeune professeur de droit à l'Université de Poitiers ? Cet ami des poètes du cercle poitevin avait nourri l'ambition d'introduire dans la jurisprudence la langue française, comme elle venait d'être introduite définitivement dans la poésie. Il avait soutenu ses opinions hardies devant un auditoire nombreux où il y avait même de ses adversaires. Un de ses arguments décisifs tenait dans le passage suivant : « Au contraire, dit-il, qui est si ennemi du nom François, qui en lisant les livres des nouveaux ne se rejouisse merveilleusement, de voir luire tant de vertus en leurs poesies qu'ils ne surpassent seulement les anciens François, mais les Grecs et les Latins ? Tesmoin en sera une Franciade, qui ôtera la gloire à l'Iliade et à l'Eneide : Tesmoin une Medée qui obscurcira le nom d'Euripide » (1). Ces paroles surprenantes ne furent prononcées que quelques mois après la mort de La Péruse.

(1) *Oraison | de François de Né | mond Angoumois, pro | noncée a Poitiers.* A Poitiers, par les de Marnefs et Bouchets frères, 1555, f. Biiij r°. La dédicace *A Monseigneur le cardinal de Tournon* est datée « de Poitiers ce quinziesme de juillet, 1555 ». Le livre se trouve à la Bibliothèque de Bordeaux (n° 13878), et contient des pièces liminaires de Vauquelin, R. Maisonnier, Sainte-Marthe, P. Marin Blondel Lodunois, C. Toutain, F. de Vabre

VIII.

Avant d'aborder l'étude de la tragédie et des poésies lyriques de La Péruse, il y a encore quelques questions préalables qu'on doit examiner : d'abord celle des éditions de ses œuvres ; puis celle de la collaboration de Scévole de Sainte-Marthe à la *Médée* ; et enfin la question des poésies perdues de La Péruse. Ces questions, sans se rattacher directement à la biographie du poète, doivent être traitées avant l'examen de ses œuvres qui ne furent publiées qu'après sa mort par quelques-uns de ses amis.

G. des Seguins a inséré dans son édition une « note bibliographique exacte et complète » des œuvres de La Péruse, composée par Eusèbe Castaigne. Toutes les éditions que nous avons eues entre les mains (1) y sont mentionnées, et nous n'avons qu'à chercher l'existence de celles qui n'étaient pas à notre disposition. E. Castaigne donne comme « fort douteuses » « l'édition de *Poitiers*, *Marnef*, 1570, in-4, et surtout celle de Tours, in-4° ». Nous ne pouvons même pas indiquer où il a trouvé la trace de ces éditions, et nous les considérons non seulement comme « fort douteuses » mais comme inexistantes (2). Quant à la seconde édition de Paris (la première est de 1573), dont la date n'est pas préci-

Angoumois, M. Prevost de la Barrouere Rochelois, de la Feuilletiere. — Vauquelin mentionne dans son *Art Poetique* (II v. 1050-1) « le bien disant Nemond » qui s'efforçait « d'enseigner en nostre langue ornée ».

(1) Nous en avons donné le titre exact dans la note bibliographique qui précède cette étude

(2) La Bouralière (*op. cit.*, p. 45), reprenant la même expression, les considère aussi comme « fort douteuses ».

sée dans la note de Castaigne, elle est mentionnée par le bibliophile Jacob avec la date de 1576 et d'après lui par Brunet (1). Les œuvres de La Péruse ont été éditées plusieurs fois à Rouen par le libraire Raphaël du Petit-Val. Castaigne n'a donné que deux de ces éditions, une de « 1596 ou 1597, ou 1598, ou sans date » et une autre sans date. Or, il y a bien eu une édition de 1596, une autre de 1598, peut-être même une troisième sans date, et bien entendu l'édition de 1613 dont nous avons consulté un exemplaire. L'édition de 1596 est mentionnée par Jacob avec cette remarque : « Les diverses poésies sont des éloges adressés à l'auteur par ses contemporains. Il y a trois ou quatre pièces de moins que dans la précédente édition » (celle de Paris) (2). L'édition de 1598 est décrite par Picot (3), et puisqu'on y voit que seule la seconde partie du volume, c'est-à-dire les *Diverses Poésies*, était datée, on ne peut pas affirmer l'existence d'une édition de la *Médée* sans date, qui ne serait pas de 1598. En somme, les œuvres de La Péruse ont eu dans les 60 ans qui se sont écoulés après sa mort au moins huit éditions dans quatre villes de France (4), ce qui n'est pas un succès commun à bien des poètes tragiques du XVIe siècle.

(1) JACOB, *Cat. de la bibl. dram. de M. de Soleinne*, Paris, 1843, I. p. 24, n° 158 ; BRUNET, *Manuel du libraire*, éd. 1862, III, p. 831.

(2) JACOB, *op. cit.*, I. p. 24, n° 159. La remarque de Jacob est, paraît-il, mal rédigée : si l'édition avait été complète, les *Diverses Poesies* auraient dû contenir surtout des poésies de La Péruse. Castaigne nous fait connaître les titres de quelques-unes qui étaient retranchées de cette édition, et c'est à elles que doit faire allusion la seconde phrase de la remarque de Jacob.

(3) PICOT, *Cat. de la bibl. de Rothschild*, II, p. 27, n° 1088.

(4) Poitiers, 1556 et s. *d.* ; Paris, 1573 et 1576 ; Lyon, 1577 ; Rouen, 1596, 1598, 1613 et peut-être une *s. d.* — COLLETET (*op. cit.* 205) mentionne une édition de Rome 1584 ; c'est une faute évidente et il faut probablement lire Rouen 1584, sans toutefois croire à l'existence de cette édition.

Si l'on peut presque sûrement établir le nombre des éditions de La Péruse, il est une autre question qu'il serait intéressant de trancher définitivement. Il s'agirait de savoir si l'édition de Poitiers *sans date* est antérieure ou postérieure à celle de 1556 de la même ville. La question par elle-même n'aurait pas d'importance, si l'édition *s. d.* n'était que « constituée un peu différement » (1), comme l'ont admis jusqu'à présent même ceux qui avaient entre les mains les deux éditions. Les textes des poésies de La Péruse n'ont subi en effet que des changements d'ordre typographique et encore très minimes ; les deux éditions présentent pourtant une différence significative par les dédicaces et le nombre de pièces liminaires, ce qui est déjà un petit problème curieux se rattachant à la question de la collaboration de Sainte-Marthe à la *Médée*. L'édition *s. d.* n'a qu'une seule dédicace, en forme de lettre de G. Bouchet *A J. Boiceau, seigneur de la Borderie*, réimprimée dans l'édition de G. des Seguins. Dans cette lettre il n'y a pas un seul mot qui parle de Sainte-Marthe et encore moins de sa collaboration. G. Bouchet attribue au contraire à J. Boiceau la peine prise « a ce que ses œuvres (de La Péruse) fussent mises en lumiere, et reduictes en telle estat qu'elles fussent dines d'estre leues ». Il ne précise point la nature de ce travail auquel, lui aussi, il aurait pris part (« en adjoustant mon travail au vostre »), mais il veut qu'on sache « par le moyen duquel Peruse reçoit un tel bienfaict ». Or, dans l'édition de 1556, non seulement cette lettre présente des variantes qui nous donnent une autre idée de cette collaboration, mais on

(1) L'expression est de LA BOURALIÈRE (*op. cit.*, p. 45).

y trouve encore une dédicace du même Bouchet *A monseigneur de Saint Gelays, Evêque d'Uzes* (f. 2), et une sorte d'avis *Au lecteur* qui n'est pas signé mais qu'on reconnaît facilement être de Sainte-Marthe. Le nombre de pièces liminaires est aussi plus grand dans l'édition de 1556 que dans l'édition *s. d.*

Pour constater les différences essentielles entre les deux éditions, nous commencerons par exposer quelques variantes significatives de la lettre de G. Bouchet, qui est maintenant adressée *A J. Boiceau, seigneur de la Borderie, et à Monsieur de Sainte-Marthe, ses bons seigneurs et amis*, et reléguée dans la seconde partie de l'édition de 1556 (1). G. Bouchet reconnaît à J. Boiceau, comme dans la même lettre de l'éd. *s. d.*, d'avoir « emploïé sa peine à ramasser en un ce qui était confusément épandu et à découvrir ce qui nous était caché ». C'est déjà un grand service que Boiceau aurait rendu à La Péruse ; ce qui suit donne pourtant de cette collaboration commune une autre idée que celle exprimée dans la lettre de l'éd. *s. d.* G. Bouchet ajoute : « Mais encore était-ce peu, d'avoir par le moïen d'un Boiceau recouvré, telle qu'elle était, la Médée, son principal labeur si un Sainte-Marthe, dont aujourd'hui nôtre Poitiers est tout décoré, n'eût à nôtre requête emploïé

(1) L'édition de Poitiers de 1556 n'a évidemment pas été consultée par G. des Seguins, et c'est pourquoi il n'a pas inséré dans son édition quelques pièces liminaires que ne contenaient ni l'édition de Poitiers *s. d.*, ni l'édition de Paris de 1573. Le dernier éditeur de La Péruse a expliqué son travail de collation de textes dans l'*Introduction* (p. XXXII), où l'édition de 1556 n'est pas mentionnée. Nous avons trouvé dans les *Delitiae Poetarum Gallorum* (éd. 1609, t. IV, p. 608), parmi les *Epigrammata Martialis Monerii Lemovicis*, une pièce intitulée *Tumulo I. Perusaei, Medaee Tragoediae scriptoris*, qui n'a été insérée dans aucune édition des œuvres de La Péruse. Nous ne savons pas à quelle date elle est écrite, et elle ne nous apprend rien sur les relations du poète limousin avec l'auteur de la *Médée.*

sa docte peine à l'achever et reduire en tel état qu'elle fut dine d'être leue ». La dédicace à l'évêque d'Uzès du même Bouchet, imprimée au début de cette édition est encore plus affirmative :... « mais la Mort le prevint de sorte qu'il nous ha laissé imparfait son ouvrage tant bien commancé. Pour l'achever nous avons eu recours à un seul Sc. de Saintemarthe, notre bon seigneur et ami, qui nous ha bien tant été liberal de son gentil savoir que de l'emploïer à suplier à tel deffaut ». Nous nous abstiendrons de juger avant d'apporter tous les témoignages. Examinons maintenant ceux de Sainte-Marthe lui-même. L'édition de 1556 s'ouvre (f. 1 v°) par une poésie latine de Sainte-Marthe *In Medeam Joan. Perusii* d'où nous détachons ces vers :

En adsum, et patulo quantum possum ore sonare,
Iungo meas voces vocibus ipse tuis.
Faxit Musa parens, tua nostris jungat ut Aetas,
Junctaque concelebret nomina nominibus (1).

Le début de son avis *Au lecteur* (f. 3) est un peu plus précis. « Je pensoi bien, dit-il, que les amis de J. de la Peruse feussent contans de moi, aiant à leur requête ajouté ce qui defaillait à sa Médée *manque parci-parla de quelques petis mambres.* Quand de nouveau j'ai par eus été reprié d'emploïer quelque fueillet, à la recommandation de l'ouvrage. Je di, en tant que la Peruse i a besongné, car ni de mon fait je ne pourrois honnêtement être le juge, et pour *si peu de chose* je ne voudrois point qu'on fît jugement de moi ». Immédia-

(1) G. des Seguins a réimprimé cette pièce (p. 248 des *Œuvres* de L. P.) d'après les *Poemata et Elogia*, de Sainte-Marthe (éd. de 1606, p. 294), où elle présente quelques variantes.

tement à la feuille suivante (f. 4), on trouve un sonnet qui n'est pas signé mais qu'on reconnaît facilement être aussi de Sainte-Marthe. Il y promet *A Monseig. l'Evesque de Cistron* un nouveau poème, et lui dédie en attendant ce qui est de lui dans la *Médée* de La Péruse :

..........quelque-fois tes yeux baisse
Sur ce nouveau poëme, ou ce peu qui est mien
Desor, sage Prelat, je veus être fait tien
Pour arres du surplus dont je t'ai fait promesse.

La pièce liminaire suivante porte pour titre *Scevolae Sammarthano Gab. Boninus Bituricus Castrorodolpheus* ; voici quatre vers qui font allusion au travail de Sainte-Marthe :

Perusium jam ultra Stygias pervexerat undas
 Loethifera cymba portitor ille Charon :
Sed tu illum umbroso extorsisti Ditis Averno
 Huic reddens vitae munera grata suae (1).

Toujours dans la même édition de 1556, il y a un cinquain de *C. de Chantecler* (2) qui fait une allusion vague au travail de Sainte-Marthe.

La différence sur ce point est grande, comme on voit, entre les deux éditions. Ce n'est pas à dire que l'édition *s. d.* se taise absolument sur Sainte-Marthe. Il y a là aussi (f. 4 r°), un sonnet de R. Maiss(onnier), qu'on trouve également dans l'édition de 1556, mais ce sonnet n'est qu'un éloge banal de Sainte-Marthe. On y

(1) Bounin a écrit pour cette même édition de la *Médée* une *Ode sur la Medee de I. de la Peruse*, que nous reproduisons dans la seconde partie de ce travail (p. 157).

(2) Sainte-Marthe l'a payé de retour par une pièce intitulée *A Charles de Chantecler, Maistre des Resquestes* (*Œuvres* de S. M., Poitiers, 1600, f. 78 r°). Voir sur ce personnage, Du Verdier, *op. cit.*, I. p. 296,

trouve aussi des pièces, écrites à la mémoire de La Péruse, d'où le nom de Sainte-Marthe n'est pas exclu, mais qui ne parlent que vaguement de sa collaboration (1). Par contre, on n'y lit aucun vers de Sainte-Marthe et la lettre de G. Bouchet de l'édition *s. d.* attribue tout le mérite du travail pour l'édition des œuvres de La Péruse à J. Boiceau et à Bouchet lui-même.

Comment expliquer les différences qui existent entre les deux éditions, et déterminer laquelle des deux est antérieure ? Les anciens bibliographes ne nous fixent pas sur ce point. La Croix du Maine se doutait de l'existence des deux éditions de Poitiers et la collaboration de Sainte-Marthe lui était connue. « Il (La Péruse), écrit-il, a composé cette docte Tragédie de Médée, laquelle a été *revue et recorrigée* par Scévole de Sainte-Marthe, gentilhomme de Lodun en Poictou lequel la fit imprimer, après la mort dudit La Peruse, l'an 1555, à Poictiers, chez les Marnefs et Bouchets, frères, et encore imprimée depuis, l'an 1556 ou 1567 » (2). La Croix du Maine place, comme on voit, la première édition en 1555, et en apparence ce serait l'édition *s. d.*, si nous ne savions pas que ce n'est pas cette édition que Sainte-Marthe « fit imprimer »; puisqu'il hésite encore sur la date de la seconde édtion, c'est elle plutôt qu'on serait tenté d'identifier à l'édition *s. d.* Du Verdier et Colletet ne citent qu'une seule édition, celle de 1556 (3). L'abbé Goujet (4) a daté de 1556 le volume qu'il avait eu entre

(1) G. des Seguins a réimprimé dans les *Œuvres* de La Péruse toutes les pièces liminaires de l'éd. s. d., excepté le sonnet de R. Maiss(onnier), adressé à Sainte-Marthe.

(2) La Croix du Maine, *Bibl. Franç.*, I. p. 571.

(3) Du Verdier, *Bibl. Franç.*, II., p. 491 ; Colletet, *op. cit.*, p. 205.

(4) Goujet. *Bibl. Franç.*, XII, p. 55, 67 et p. 450.

les mains, mais d'après l'analyse qu'il en a donné on voit qu'il avait suivi l'édition *s. d.*

Pour ne pas citer toutes les versions sur ce point, nous nous bornerons à enregistrer les versions contradictoires les plus récentes. Les deux biographes modernes de La Péruse, Mourier et G. des Seguins, croyaient résolument que l'édition *s. d.* était de 1555. Au contraire, elle paraît « postérieure à celle de 1556 » à un historien-spécialiste des imprimeries et des librairies poitevines (1). Picot est encore plus affirmatif, puisqu'il écrit : « La *Médée* et les *Poésies* avaient paru pour le première fois à Poitiers sous la date de 1556 ; la présente édition, qui ne porte pas de date, a dû paraître un an ou deux plus tard » (2). Tout dernièrement, M. Lachèvre adoptait l'opinion contraire, d'après laquelle l'édition *s. d.* serait la première édition des œuvres de La Péruse (3). Nous nous sommes fait un devoir de reproduire ces assertions quoiqu'aucune d'elles ne soit appuyée sur une preuve quelconque, ce qui nous oblige de chercher s'il y en a.

L'hypothèse d'après laquelle l'édition *s. d.* serait de 1555, et par conséquent antérieure, est en apparence plus plausible. La Péruse était mort à la fin de l'année 1554, et ses amis auraient bien pu éditer ses œuvres l'année suivante. En outre l'édition de 1556 est plus complète en ce qu'elle a plus de dédicaces et de pièces liminaires, qui auraient pu être écrites après l'impression de la première édition. Les variantes alors

(1) La Bouralière, *op. cit.*, p. 45.

(2) Picot, *Cat. de la Bibl. de Rothschild*, IV, p. 399, n° 3022.

(3) Frédéric Lachèvre, *Bibliographie des Recueils collectifs des Poésies du XVIe siècle*, Paris, 1922, p. 168.

seraient relativement faciles à expliquer : Sainte-Marthe n'aurait pas permis qu'on parlât de sa collaboration dans les dédicaces de la première édition, ce qui aurait été très délicat de sa part s'il avait gardé la même discrétion par la suite. Il y a pourtant quelques objections sérieuses, et à notre avis décisives, qu'on peut faire contre la priorité de l'édition *s. d.*, et pour la priorité de l'édition de 1556. Cette dernière est la seule édition des œuvres de La Péruse imprimée « avec privilège du roi ». Il est donné « A J. et Enguilbert de Marnef, frères » pour cinq ans « à compter du temps qu'ilz seront parachevez d'imprimer, qui est le XV jour de juillet, mil cinq cens cinquante six ». Une fois cette date établie, les éditeurs n'étaient pas obligés de reproduire le privilège, et c'est pourquoi on ne le trouve pas dans l'édition *s. d.* qui est par conséquent postérieure. On pourrait objecter que l'édition *s. d.* a pu être éditée sans privilège, avant même qu'il fût donné, mais ce serait ignorer que la librairie poitevine avait un privilège général donné « à Escouan le VII de mars, mil cinq cens quarante et sept », et que par conséquent elle l'aurait reproduit dans l'éd. *s. d.*, si c'était la première édition des œuvres de La Péruse. Le début de l'*Avis au lecteur*, déjà cité (1), que Sainte-Marthe a placé dans l'édition de 1556 paraît aussi confirmer cette hypothèse. Sainte-Marthe y dit qu'il a comblé à la requête de ses amis quelques petites lacunes de la *Médée*, et qu'il a été obligé, par ces mêmes personnes, de donner une préface pour cette œuvre. C'est donc pour la première édition qu'il aurait écrit cet avis *Au lecteur*; autre-

(1) V. le passage cité p. h., p. 67.

ment il n'aurait pas manqué de signaler une édition antérieure, si elle avait en réalité existé.

Il y a encore un fait assez curieux qui tend à confirmer l'hypothèse de la priorité de l'édition de 1556. Dans la lettre de G. Bouchet de l'édition *s.d.*, dont on a déjà parlé, il y a un passage qu'on lit textuellement dans l'avis *Au lecteur* que Sainte-Marthe avait placé dans l'édition de 1556 (1). Qui des deux a plagié ? G. Bouchet certainement, parce que si l'édition *s. d.* avait été antérieure, il aurait repris le même passage dans la même lettre de l'édition de 1556 et ne l'aurait pas laissé à Sainte-Marthe ; il a été plus pratique : en supprimant de l'édition de 1556 les dédicaces, l'avis *Au lecteur*, et les pièces liminaires de Sainte-Marthe, il s'est permis de lui dérober un passage et de l'intercaler dans la seconde version de sa lettre (2).

Et maintenant, ce qui est plus intéressant, quelles pouvaient être les causes de ces suppressions ? Nous n'en voyons qu'une seule : un dissentiment entre Sainte-Marthe et les fidèles amis de La Péruse qu'étaient G. Bouchet et J. Boiceau de la Borderie. Sainte-Marthe se serait probablement un peu trop vanté de ce « si peu de chose » qu'il avait écrit ou corrigé dans la *Médée*. N'est-il pas allé jusqu'à dédier ce qui était de lui, comme il dit, sans cette tragédie à l'évêque de Cistron ? Boi-

(1) Voici le passage en question : « Car pour qui seroit ce ? pour les bons espris ? Et qui ne sait qu'on leur feroit tort, veu qu'eus mêmes, par la lecture du livre pourront trop mieus que moi connoître ce qui en est. Pour les ignorans donc ? et qui ne sait que ce seroit perdre son ancre, veu qu'en l'endroit de teles gens ce qui est le mieus fait est tou-jours le moins bien venu ? » — Ed. 1556, f. 3r° ; éd. *s. d.* f. 2 v°.

(2) G. Bouchet a fait encore un plagiat. La dernière phrase de sa lettre *A J. Boiceau...* de l'éd. *s. d.* est prise presque littéralement à la fin de l'avis *Au lecteur* de S. M., de l'édition de 1556.

ceau et Bouchet, regrettant alors de lui avoir confié cette tâche, auraient probablement décidé une seconde édition, d'où la suppression des pièces de Sainte-Marthe et du passage de la lettre de Bouchet, faisant allusion à sa collaboration (1).

On n'en peut pourtant pas conclure que Sainte-Marthe n'ait eu aucune part dans la rédaction définitive de la *Médée*, telle que nous la lisons aujourd'hui, mais il serait très malaisé d'y rechercher les passages retouchés par lui, comme l'a fait Colletet. « Il est aisé de voir, écrit-il, qu'aux endroits où Saincte-Marthe n'a point touché, il n'y a rien de plus foible ny de plus rampant, dans les Vers et dans le Subjet mesme » (sic !) (2). Affirmation plus qu'audacieuse d'un homme qui n'a eu aucun moyen de distinguer les parties rédigées par Sainte-Marthe.

Cette collaboration de Sainte-Marthe, si on peut toutefois l'appeler ainsi, a donné lieu à bien des exagérations et même des inventions. On trouve, par exemple, dans un Dictionnaire du XVIIIe siècle, « que Scévole de Sainte-Marthe acheva en 1553 » la *Médée* de La Péruse, par conséquent avant la mort de celui-ci (3). Le même auteur fait Sainte-Marthe « auteur d'une *Médée* en 1553 » (4). Un historien du Poitou, Dreux du Radier, est tombé dans une erreur pareille en affirmant que Sainte-Marthe « entreprit à *dix-sept ans* de mettre

(1) Il est plus difficile d'expliquer pourquoi on a supprimé de l'édition 1556 l'ode de Bounin *sur la Médée*... que nous reproduisons dans la seconde partie (p.). Est-ce la suppression de sa pièce adressée à Sainte-Marthe qui a entraîné la suppression de celle adressée à La Péruse ?

(2) COLLETET, *op. cit.*, p. 213.

(3) *Dictionnaire portatif hist. et lit. des théâtres*, par M. DE LÉRIS. Paris, 1763, p. 288.

(4) *Ibid.*, p. 682.

la Tragédie de la Peruse en état de paroître » (1). Mais où l'exagération devient un peu trop animée par le patriotisme local, c'est quand le même du Radier écrit : « Il faut accuser Scévole d'une vanité ridicule et de mensonge, ou convenir que la *Médée* lui appartenoit autant ou plus qu'à Jean de la Péruse » (2). Il cite à l'appui de son affirmation les vers que Sainte-Marthe a écrits plus tard et où il a mis aussi peu de discrétion que dans ses vers de 1556 :

> Gaudebam alterius sub nomine nostra libenter
> Scripta legi, individia vacuus, tutique periclum
> Ingenii tacite sic me fecisse juvabat (3).

Un critique récent de Sainte-Marthe, n'entrant pas toutefois dans le fond de la question, a dit avec impartialité à propos des revendications de Sainte-Marthe « que revendiquer et justifier sa revendication sont loin d'être une même chose, et Scévole n'a jamais fait que revendiquer » (4). Et ses revendications sont en effet surprenantes. Ronsard, Muret, Magny auraient donc admiré en 1553 une ébauche ou un début de la *Médée* ? Pasquier, qui ne souffle pas un mot de la collaboration de Sainte-Marthe, avait probablement en vue la tragédie de 1553 quand il écrivait qu'elle n'était point « descouzue ». Si l'on reprend ce que Sainte-Marthe a dit lui-même en 1556 (« manque parci-parla de quel-

(1) Dreux du Radier, *Bibl. hist. et crit. du Poitou*, Paris, 1754. t. V, p. 150. L. Feugère a commis la même faute dans son étude sur Sainte-Marthe; v. ses *Caractères et portraits littéraires du* XVIe *siècle*, Paris, 1859, p. 400.

(2) Dreux du Radier, *op. cit.*, V. p. 152.

(3) Sainte-Marthe, *Poemata et Elogia*, éd. 1606, p. 216.

(4) Albert Farmer, *Les Œuvres françaises de Scévole de Sainte-Marthe*, Toulouse, 1920, p. 11.

ques petits mambres » et « si peu de chose »), si l'on ajoute encore le témoignage de Vauquelin :

> Mais la mort envieuse avançant son trespas,
> Fist que ces vers tronquez parfaire il ne sceut pas :
> Quand Saintemarthe emeu de pitié naturelle
> De ces doux orphelins entreprist la tutelle,
> Sçavant les r'agança, leur patrimoine accreut
> Et grand'peine et grand soin pour ses pupiles eut (1),

alors, il nous semble que les termes les plus justes (revue et recorrigée ») ont été employés par la Croix du Maine. Le verbe *achever* employé par Bouchet n'impliquait pas, à notre avis, le fait que la tragédie n'était pas terminée, mais plutôt *imparfaite*, comme l'a dit Bouchet dans la même phrase déjà citée (2). Que Sainte-Marthe ait ajouté quelques vers — par exemple, dans les longs discours ou dans les chœurs lyriques, — c'est bien probable, mais il nous paraît après tout hors de doute que la *Médée* a été terminée par La Péruse même — ne s'en est-il pas vanté plus d'une fois ? — et qu'elle a même pu être montée sur la scène telle qu'elle était en 1553 et 1554.

Un érudit allemand, Karl Böhm, a essayé d'expliquer la collaboration de Sainte-Marthe par une hypothèse assez ingénieuse. Il croit aussi qu'on ne peut invoquer contre la possibilité d'une représentation de la *Médée* du vivant de l'auteur le fait qu'elle a été trouvée imparfaite après la mort de La Péruse. Ne connaissant pas les variantes de deux éditions de La Péruse, il rappelle le passage de la lettre de G. Bouchet qui dit « qu'a-

(1) Vauquelin de la Fresnaye, *L'Art Poëtique*, II, v. 1041-46, p. 120.
(2) V. p. h., p. 67.

près son (de L. P.) trespas, trop subit, tous ses monumens fussent demeurés tumultueusement espars par ci par là, ou miserablement enclos dedans un avaricieux coffre »,— et il en conclut que Boiceau n'aurait peut-être pas trouvé toutes les feuilles du manuscrit de La Péruse, ce qui aurait nécessité le travail supplémentaire de Sainte-Marthe (1). Même dans ce cas, d'ailleurs nullement prouvé, on arrive, il nous semble, après l'examen et la confrontation de tous les témoignages, à la conclusion que le rôle de Sainte-Marthe a été démesurément enflé, et que sa conduite dans cette affaire n'a pas été irréprochable. Et encore, ne faut-il pas oublier qu'il a été aidé dans son travail, de quelque nature qu'il fût, par Boiceau et Bouchet. Baïf, qui en savait aussi quelque chose, rend hommage en ces termes à Bouchet, et seulement à lui :

> Bouchet par ta Medée a ton nom arraché
> De la fosse oublieuse....................

Sans cette petite mésaventure posthume, La Péruse n'aurait pas eu à se plaindre de l'oubli de ses amis. Car c'est probablement au souvenir qu'il avait laissé dans les cénacles poétiques de Paris qu'il a dû aussi l'édition de ses œuvres par Claude Binet (2). Il est hors

(1) Karl Böhm, *Beiträge sur Kenntis des Einflusses Seneca's...*, p. 40.

(2) L'édition de Binet reproduit les pièces liminaires de l'édition de Poitiers *s. d.*, qui contient, comme on l'a vu (v. p. 65), quelques pièces de moins que l'édition 1556 de la même ville ; cinq nouvelles pièces en outre sont ajoutées : un sonnet et une épigramme de Binet même, une pièce française de Bougard du Perche et deux latines Joan. Landraci Parisini, — le tout reproduit dans l'édition de G. des Seguins. Un nouvel argument de la tragédie écrit par Binet remplace celui des éditions poitevines, et la lettre de G. Bouchet fait place à la dédicace à René de Voyer. — L'édition de Lyon par Benoist Rigaud (1577) reproduit fidèlement l'édition de Binet de 1573.

de doute maintenant, après les preuves apportées par M. Laumonier sur la date de naissance du biographe de Ronsard, que Claude Binet n'a pu être l'ami de La Péruse. Mais M. Laumonier veut que le passage de la dédicace des œuvres de La Péruse (éd. 1573), qui commence par « A ceste cause pour *amitié* de feu J. de la Peruse » fasse allusion à l'amitié de René de Voyer, vicomte de Paulmy, pour l'auteur de la *Médée* (1). Nous croyons qu'il n'en est rien non plus. A notre avis « amitié » doit indiquer ici simplement la sympathie de l'éditeur et de son protecteur pour le poète dont le souvenir était encore vivant, et qui, s'il n'était pas mort, eût été de leurs amis. Une autre phrase de cette même dédicace nous confirme dans cette interprétation : « Je croy, écrit Binet au vicompte de Paulmy, que si les recevez de bon cœur que vous n'augmenterez point de peu la joye de *nostre* Peruse ». D'ailleurs René de Voyer n'avait pas plus de quatorze ans à la mort de La Péruse (2), et il est peu probable qu'il ait pu être à cet âge en relations personnelles avec les poètes de la Brigade. Le patronage de René de Voyer peut s'expliquer pourtant aisément. Son père Jean de Voyer, un Mécène connu, était mort au début de l'année 1571 ; beaucoup de poètes parmi lesquels Dorat et Jodelle, collaborèrent « en plusieurs langues » à son *tombeau*. Le fils, aux yeux des poètes, était l'héritier des qualités

La seconde édition de Paris (1576), que nous n'avons pu consulter et qui est mentionné par le bibliophile Jacob (*op. cit.*, I, p 24), doit être identique à la première.

(1) Laumonier, *La vie de P. de Ronsard*, p. XI, n. 1.

(2) René de Voyer n'est pas né avant 1539 ; le contrat de mariage de son père est du 9 oct. 1538 (V. *Dict.* de Moreri, éd. 1759, X, p. 707).

de son père (1), et il n'est pas étonnant que le débutant qu'était Claude Binet ait voulu trouver en lui son protecteur.

Il serait alors très intéressant de savoir comment Binet fut amené à choisir La Péruse « pour avant-garde et fidelle escorte » de son propre recueil de poésies. La seule renommée de La Péruse eût-elle suffi à le décider dans ce choix ? C'est peu probable, et il est plus facile d'admettre qu'il fut influencé ou plutôt conseillé dans cette entreprise par les anciens amis de La Péruse, peut-être même par Ronsard dont il avait fait la connaissance à cette époque (2).

Il faut noter encore que cette édition a valu quelquefois à Binet l'attribution d'une tragédie de *Médée* qu'il n'a jamais écrite (3).



On ne peut qu'effleurer la question des poésies perdues de La Péruse, les données sur lesquelles on l'a soulevée étant trop insuffisantes pour permettre une discussion documentée. Nous avons dit ce que nous

(1) Et quand le vieil il trespassa,
Cette richesse il laissa
A son filz pour heritage.

lit-on à la p. 24, du *Tombeau de Tres-hault et puissant seigneur, Messire Jean de Voyer*... Lutetiae, 1571, in-4° (*Bibl. Nat.*, Yc. 1758), qui contenait aussi des pièces adressées à René de Voyer. Claude Binet a pleuré la mort du père dans un sonnet des *Diverses Poesies* dédiées au fils et imprimées à la la suite des *Œuvres* de La Péruse (f. 170, r°).

(2) V. LAUMONIER, *La Vie de Ronsard*, p. XIII.

(3) FAGUET (*op. cit.*, p. 178) indique une représentation de la *Médée* de Binet en 1575, d'après le *Journal du théâtre français* ; M. DE LERIS (*op. cit.*, p. 513) l'avait placée en 1577. Dans les *Anecdotes Dramatiques* (Paris, 1775, t. I, p. 535) on trouve cette mention : « *Médée*, Tragédie de Cl. Binet, 1557 ».

pensions d'une interprétation de quelques vers de Ronsard, d'après laquelle La Péruse aurait écrit jusqu'au mois d'août de l'année 1553, outre la *Médée*, une ou deux autres tragédies imitées d'Euripide ou de Sénèque (1). Il s'agirait maintenant de savoir si tous les vers lyriques de La Péruse ont été trouvés et imprimés par ses amis après sa mort. C'est une strophe de l'ode *A Monseigneur l'evesque de Therbes, A. d'Achon* qui a provoqué des recherches à ce sujet. La Péruse y avait écrit :

J'ay caché dix mille vers
Pleins de graces nompareilles,
Qui ne seront descouvers
Que pour les doctes oreilles.
Le vulgaire populace
Ne merite telle grace,
Et la grand'tourbe ignorante
N'est digne qu'on les luy chante.

Rapprochant ces vers d'un passage de la lettre où Bouchet parlait à Boiceau de la Borderie d'un « avaricieux coffre » gardant les productions poétiques de leur ami défunt, Ath. Mourier et G. des Seguins ont déjà examiné la possibilité de l'existence d'œuvres inédites de La Péruse. Leurs recherches n'ont abouti à aucun résultat. Ath. Mourier a recueilli seulement une tradition encore vivante dans la famille Bastier. « Un grand nombre de papiers, écrit-il, renfermés dans un coffre, étaient, il y a quelques années encore, entre les mains de la famille Bastier de la Péruse. Ils ont été détruits, comme des papiers inutiles. Nous tenons le fait d'un membre de la famille » (2).

(1) V. p. h. p. 41.
(2) Ath. Mourier, *art. cit.*, p. 106.

La tradition des papiers détruits subsiste toujours dans la famille Bastier (1), mais est-il sûr que ces papiers aient été précisément des poésies inédites de La Péruse ? Quant aux vers cités, ne pourrait-on les prendre pour une déclaration un peu vaniteuse d'un jeune poète exalté ? Ou plutôt ne seraient-ils une simple imitation ne répondant à aucune réalité ? Ils se rapprochent singulièrement des vers suivants de Ronsard :

J'ai sous l'esselle un carquois
Gros de fleches nompareilles
Qui ne font bruire leurs vois
Que pour les doctes oreilles :
Leur roideur n'est apparente
A telle bande ignorante, etc.... (2)

Il ne serait pourtant pas invraisemblable que toutes les poésies de La Péruse n'aient pas été recueillies et éditées après sa mort, mais il est peu probable qu'on les retrouve jamais. Nous devons nous contenter d'étudier ce qui est publié, en consacrant la seconde partie de ce travail à la tragédie de *Médée*, et la troisième aux *Diverses autres Poësies* de La Péruse.

(1) Nous tenons aussi le fait d'un membre de la famille Bastier, demeurant à Angoulême.
(2) RONSARD, *Œuvres*, éd. S. T. M., I. p. 72.

DEUXIÈME PARTIE

La Péruse, poète tragique

I.

La Péruse doit toute la célébrité dont il a joui dans la seconde moitié du XVIe siècle à sa tragédie. Presque aucun des poètes qui l'ont célébré n'a fait allusion à ses vers lyriques qui avaient bien autant sinon plus de mérite que sa *Médée*. Colletet a le premier essayé de réhabiliter le poète lyrique aux dépens du poète tragique. Nous avons vu qu'il avait pour ce dernier très peu d'indulgence. Pourtant il nous apprend que sa tragédie était « fameuse » ; puis, il ajoute : « Mais quoy que ce soit ce Poëme qui l'ait principalement faict cognostre et estimer de toute la France, si est ce que je ne me puis resoudre à le preferer à ses autres Ouvrages. Au contraire, je le mets bien au-dessous de ses Vers lyriques, et ne le crois pas digne de la grande Reputation qu'il a eue » (1). Il explique ensuite le succès de la *Médée* par sa nouveauté, et reconnaît « que l'on y rencontre un peu moins de rudesse que dans celle de Jodelle ».

(1) COLLETET, *op. cit.*, p. 212.

Colletet ne se contente pas de juger la *Médée* seule ; il esquisse aussi un parallèle entre les tragédies de son temps et celles du XVIe siècle. Le collaborateur littéraire de Richelieu ne laisse pas de se montrer très sévère à l'égard de ces dernières. « Tout est noble, riche et pompeux, dit-il, dans les nostres, et dans les leurs tout est bas, tout est lasche, et, si je l'ose dire, tout meprisable » (1). Colletet a eu bien raison, surtout s'il avait en vue les tragédies de Corneille, de relever la supériorité de son siècle sur celui qui le précédait. Toutefois, il n'était pas bien placé pour apprécier à leur juste mesure les mérites et les défauts des premières tragédies françaises. Malgré sa connaissance de la littérature du XVIe siècle, il manquait du recul nécessaire pour juger du point de vue historique. Il mettait sur un même plan les tragédies des deux siècles (« les nostres » et « les leurs »), sans penser que chercher dans les premières tragédies françaises les beautés parfaites des chefs-d'œuvre du XVIIe siècle était presque un anachromisme. Il vaut mieux s'appliquer à démêler comment ces œuvres furent conçues, dans quelles circonstances elles virent le jour soit par la représentation soit par l'impression, par quels côtés elles surent plaire aux spectateurs ou aux lecteurs, et enfin comment elles frayèrent la route à celles qui les suivirent et qui les firent bientôt oublier.

Faut-il s'étonner que la *Médée* de La Péruse ait été comblée de louanges, connue et estimée « de toute la France », au dire de Colletet, quand on sait qu'elle fut la seconde tragédie française dans l'ordre chronolo-

(1) *Ibid*, p. 213.

gique s'il est bien vrai que la *Cléopâtre* soit la première ? Celle-ci en outre ne fut connue jusqu'à son impression, en 1574, que de ceux qui l'avaient vu sur la scène ou lue en manuscrit, tandis que la *Médée* se répandit plus vite en deux éditions successives imprimées à Poitiers et patronnées par les poètes de la nouvelle école, qui l'avaient admirée dès avant l'impression.

L'enthousiasme manifesté dans les cercles poétiques de Paris et de Poitiers à l'apparition des tragédies de Jodelle et de La Péruse est bien compréhensible. On avait, en effet, tardé à ressusciter un des genres poétiques les plus importants, et Peletier, n'ayant pas assisté à la représentation de la *Cléopâtre*, appelait encore en 1555 de tous ses vœux le nouveau poète tragique. « Ce g'anre de Poéme, s'il ét antrepris, dit-il, aportera honneur à la Langue Françoese » (1). Il s'agissait toujours encore d'illustrer la langue, et surtout de rivaliser avec les Italiens. Rien ne le prouve mieux qu'un passage de la lettre que le philologue Lambin écrivait en mars 1553 à Prévost, régent du collège de Boncour : « Ce qui m'a plu par-dessus tout, c'est cet endroit de votre lettre où vous me parlez des comédies et des tragédies françaises. Avec quelle joie j'apprends que notre langue, traitée de pauvre et de barbare par les autres nations, est capable de contenir, de traduire, d'exprimer les grâces et les beautés antiques. En cette matière, les Italiens se glorifiaient d'être nos maîtres. Mais le jour approche, comme je le vois, où ils comprendront qu'ils ont affaire à des rivaux batailleurs et vigoureux » (2).

(1) Jacques PELETIER, *L'Art Poëtique*, Lyon, 1555, p. 73.
(2) Cité et traduit par H. POTEZ, *Deux années de la Renaissance* (d'après une correspondance inédite) *R. H. L.*, 1906, p. 495.

La « révolution » littéraire de 1549 commencée par le manifeste et les vers lyriques de du Bellay n'eût pas été complète si elle n'avait abouti à la *Cléopâtre* de Jodelle et aux tragédies de ses successeurs. Il fallait que tous les genres poétiques qu'on jugeait dignes d'être cultivés fussent repris des Grecs, des Latins et des Italiens. Aux yeux de Ronsard, l'œuvre était loin d'être accomplie même après la *Cléopâtre* et l'*Eugène* ; dans l'élégie *A Jean de La Péruse*, il n'a fait que l'historique de l'ode, du sonnet, de la tragédie et de la comédie. Le mouvement de 1549 ne fut donc que partiel et il s'en fallait de beaucoup qu'il remplaçât immédiatement toutes les formes abolies. Que ce mouvement, d'autre part, ait eu des prédécesseurs et qu'il n'ait pas toujours innové, il n'est plus besoin de le prouver. Particulièrement en ce qui concerne la tragédie, on possède un aperçu documenté sur l'art dramatique et sur l'idée de la tragédie en France avant Jodelle (1).

On n'ignorait pas Euripide et Sénèque dans la première moitié du XVIe siècle, mais les traductions latines des tragédies grecques, les tragédies écrites en latin par des humanistes, et même les traductions françaises des tragédies classiques suffisaient-elles pour doter la France d'un nouveau genre littéraire ? L'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze, écrit en français et joué avant la *Cléopâtre*, ne correspondait pas à la conception, qu'on se faisait, d'après l'antique, du genre tragique, et continuait, aux yeux des poètes de la nouvelle école, les vieux genres dramatiques. Jean de la Taille, ayant en vue certainement l'œuvre de Bèze, rejetait

(1) V. Lanson, *L'idée de la tragédie en France avant Jodelle* (*R. H. L.* 1904).

jusqu'à son sujet : « Voilà pourquoy tous subjects n'estants tels seront tousjours froids et indignes du nom de Tragedie, comme celuy du sacrifice d'Abraham, où ceste fainte de faire sacrifier Isaac, par laquelle Dieu esprouve Abraham, *n'apporte rien de malheur à la fin* » (1). L'*Abraham sacrifiant* ne fut pas patronné par les chefs de la nouvelle école, et il lui manqua l'éclat de la représentation de la *Cléopâtre*. C'est à cette dernière qu'échut l'honneur d'être regardée comme la première tragédie française.

Plus importante que la question de priorité est la question de connexion entre le manifeste de 1549 et la manifestation de 1553 au collège de Boncour. La *Cléopâtre* et avec elle la *Médée* sont-elles issues directement du mouvement littéraire inauguré par la *Deffence* ? On doit répondre affirmativement à cette question si l'on ne regarde que l'effet produit dans les cercles littéraires par le manifeste de 1549. Mais on en vient à atténuer cette conclusion quand on examine les relations des auteurs de premières tragédies avec les élèves de Dorat. Car, ni Jodelle, ni La Péruse ne furent en relations personnelles avec Ronsard et du Bellay dans les années de leurs études et de leur formation. Peut-être même ne se connaissaient-ils pas avant la représentation de la *Cléopâtre*. Ce qui est sûr, c'est que Dorat ne fut certainement pas le maître de Jodelle et de La Péruse. Les premiers tragiques français étaient en 1552 et 1553 disciples de Muret et de Buchanan, et ces deux humanistes eurent une part prépondérante à

(1) Jean DE LA TAILLE, *De l'art de la tragedie*, en tête de *Saül le furieux*, Paris, 1572, f. 3 r° (*Bibl. Nat.*, Rés. Ye 1821).

la formation de Jodelle, de La Péruse, de Grévin et de Jean de La Taille (1).

Si, d'autre part, on remonte à la *Deffence*, on doit être surpris de n'y trouver que le passage très connu, mais bien court, que du Bellay a consacré à la comédie et à la tragédie ensemble. Il n'a fait qu'effleurer cette question si importante pour l'époque : « Quand aux comedies et tragedies, si les roys et les republiques les vouloient restituer en leur ancienne dignité, qu'ont usurpée les farces et moralitez, je seroy bien d'opinion que tu t'y employasses, et si tu le veux faire pour l'ornement de ta langue, tu sçais ou tu en doibs trouver les archetypes » (2). L'*acrostiche* même n'était pas traité plus brièvement !

M. Lanson a bien expliqué le fond de la pensée de du Bellay qui, dit-il, « ne renvoie pas le poète au lieu où se trouvent les préceptes, mais bien les *archetypes* de la tragédie ». Pour du Bellay, ajoute M. Lanson, l'œuvre tragique « n'est pas même l'application précise et sûre d'une théorie abstraite qui en prévoie et commande toute l'organisation » (3). N'y a-t-il pas d'autres causes encore qui puissent expliquer la brièveté du passage de la *Deffence*, relatif à la tragédie ? C'était un genre bien propre à « illustrer » la langue française, et qui mieux que tout autre eût pu être opposé aux « espisseries » de l'ancienne littérature. Ronsard et du Bellay n'auraient pas manqué de se saisir de cette arme s'ils avaient été suffisamment préparés à conquérir la place « usurpée » jusqu'alors par les farces et les moralités.

(1) Voir plus haut p. 22.
(2) Du Bellay, *Deffence*, II iv, Ed. Chamard, p. 230.
(3) Lanson, *art. cit. R. H. L.* 1904, p. 576.

Au moment de lancer le manifeste de la nouvelle école, ils avaient des vers prêts à confirmer les théories exposées sur la poésie lyrique. Ronsard songeait déjà peut-être à son œuvre « capitale », *La Franciade*, et de là tout un chapitre de la *Deffence* (Livre II, chap. V) consacré au « long poëme françoys ». Mais il est peu probable qu'ils aient projeté d'écrire des tragédies, et il paraît même, comme on l'entrevoit d'après le passage cité de du Bellay, qu'ils n'avaient pas grande espérance de voir ce genre bientôt ressuscité. La représentation de *Plutus* au collège Coqueret ne fut pas pour les encourager (1) ; les tentatives infructueuses de Baïf, auxquelles fait allusion une ode de Ronsard, ne répondirent que mollement à l'appel de la *Deffence* (2). S'ils avaient cru résolument à l'apparition prochaine et au succès d'une tragédie française, non traduite et écrite par un de leurs amis, du Bellay eût probablement consacré plus de lignes à donner des préceptes sur l'art dramatique. Mais ils ne connaissaient pas encore Jodelle, La Péruse, Grévin, Jean de la Taille, qui tous étudiaient chez d'autres maîtres ; Ronsard et du Bellay ne pouvaient même pas se douter que la *Cléopâtre* allait bientôt naître, suivie de près par la *Médée*. Une fois ces tragédies écrites, leurs auteurs furent enrôlés dans la Brigade, et ils ont été considérés dans la suite comme disciples de Ronsard. Ils le devinrent, en effet, après la représentation de la *Cléopâtre*, mais leurs tragédies furent

(1) M. Laumonier doute avec beaucoup de raison de l'authenticité du fragment « d'une prétendue traduction du *Plutus* faite par Ronsard ». (*La Vie de P. de Ronsard*, p. 104). Ce fragment ne fut imprimé pour la première fois qu'en 1617, et Ronsard ne s'en est jamais réclamé de son vivant, pas même dans l'élégie *A Jean de la Peruse* ni dans le discours *A Jacques Grevin*.

(2) *Ode de Ronsard a Antoine Baïf, Œuvres*, S. T. M., I. p. 130, v. 20-30.

conçues indépendamment, ou tout au moins hors de l'influence personnelle de Dorat et de ses èléves. Jodelle et La Péruse furent rencontrés sur la route, comme l'a dit M. Brunot pour Pontus de Tyard et Peletier (1), mais on ne leur disputa jamais, à eux, les titres de premiers tragiques français. Ronsard ne fut donc que le « parrain » (2) de leurs œuvres, ce qui contribua d'ailleurs à la réputation de La Péruse. Pourtant, le « parrain » lui-même ne put rester indifférent après le succès de ses nouveaux amis, et il eut, lui aussi, des velléités d'écrire une « tragedie sententieuse et grave », — non plus pour être le premier dans ce genre, mais tout simplement « pour avoir part au bouc » (3). La fête du bouc de Jodelle dut éveiller bien des ambitions !

Il n'est peut-être pas superflu de se demander si les premières tragédies françaises auraient été bien différentes de ce qu'elles furent si leurs auteurs avaient recueilli l'enseignement de Dorat et s'ils avaient été en relations avec Ronsard et du Bellay depuis 1549. Le passage cité de la *Deffence* est trop vague pour nous permettre de nous prononcer sur ce point. Est-il permis tout au moins de présumer que les « archétypes » auraient été cherchés plutôt chez les Grecs que chez les Romains ?

Les idées de Ronsard et de du Bellay sur la tragédie ne devaient pas beaucoup différer des idées de leurs contemporains ; il nout paraît qu'elles n'étaient même pas en avance sur celles qui étaient répandues dans la

(1) V. *Hist. de la l. et de la litt. fr.* de PETIT DE JULLEVILLE, III, p. 709.

(2) Expression employée par Ronsard (éd. Lemerre VI, p. 434) dans un sonnet liminaire de l'*Hyppolite* de GARNIER.

(3) *Le second livre des amours, Elegie a son livre* (Ed. Lemerre, I p. 131).

première moitié du xvie siècle. Ronsard, par exemple, dit dans l'élégie *A I. Grevin* (1) que la tragédie imite « des Grands Roys la triste affection » et que l'argument du tragique « est de peu de maisons » ; puis il ajoute :

D'Atenes, Troye, Argos, de Thebes et Mycenes
Sont pris les argumens qui conviennent aux scenes.
Rome t'en a donné, que nous voyons icy
Et crains que les François ne t'en donnent aussi.

Donc, pour Ronsard les personnages doivent être princes ou grands seigneurs, et les sujets doivent être pris de préférence à l'antiquité grecque. Mais comment interpréter le dernier vers cité ? Ronsard ne souhaite probablement pas que l'histoire de France offre des thèmes tragiques qui supposent de grands malheurs et des infortunes royales ou nationales. Mais il se peut aussi qu'il exclut les sujets nationaux par principe esthétique, parce qu'ils ne « conviennent aux scenes ». Jean de la Taille, quelques dix ans après, écrivait qu'il y avait bien des « piteux desastres advenus nagueres en la France », et, après les avoir énumérés, il continuait : « qu'il ne faudroit ja d'autre chose pour faire des Tragedies : ce neant moins *pour n'en estre du tout le propre subject*, et pour n'en remuer nos vieilles et nouvelles douleurs, volontiers je m'en deporte, aimant trop mieux descrire le malheur d'autruy que le nostre » (2). C'est déjà en germe la théorie développée par Racine dans la seconde préface de *Bajazet.* Quant à la forme, Ron-

(1) RONSARD, *Œuvres*, éd. Lemerre, VI, 408.
(2) JEAN DE LA TAILLE, *op. cit.*, f. 2 r°.

sard ne s'est prononcé que sur l'unité de jour (1), la seule d'ailleurs qui ait été observée au XVI[e] siècle (sans compter l'unité d'action « réalisée presque automatiquement »). Les tragédies devaient être — aussi bien pour Ronsard vers la fin du siècle que pous le traducteur d'*Hecube* en 1544 — « didascaliques et enseignantes » (2). Ces idées certainement n'auraient pas été nouvelles ni pour Jodelle, ni pour La Péruse.

Du Bellay depuis la *Deffence* n'a qu'incidemment employé le mot *tragédie*, et encore pour brouiller les notions qui se dégageaient du passage cité de son manifeste. Ainsi dans son ode *A Carles*, il incite celui-ci à composer un long poème et lui indique le sujet : « Sonne l'Angloyse Tragedie » (3). Il est facile de reconnaître qu'il ne s'agissait pas d'une tragédie proprement dite, et le mot aurait pu être pris pour une métaphore si son commentateur J. Proust n'avait pris la peine de nous en donner la définition suivante : « Tragedie est un poëme, ou sont introduictz demy-dieux, roys et autres grands personnaiges. Le commencement en est voluntiers plaisant, mais la fin en est triste et malheureuse ». C'est à peu près l'idée que se faisait de la tragédie le moyen âge qui confondait ce genre avec le long poème (4). Il est difficile d'admettre que du Bellay partageait les sentiments de son commentateur, mais il nous paraît qu'il tombait dans la même erreur quand il dési-

(1) .... « elles (comédies et tragédies) sont bornées et limitées de peu d'espace, c'est-à-dire d'un jour entier ». (*La préface de la Franciade* de 1587. éd. Lemerre, VII, p. 79.)

(2) *Ibid*, p. 79.

(3) Du Bellay, *Œuvres*, éd. Chamard, III, p. 131, v. 12.

(4) V. sur ce point, Lanson, *art. cit. R. H. L.*, 1904, p. 542-3.

gnait sa *Musagnoeomachie* comme l'*avant tragedie* d'un autre long poème (1).

La poétique de Jodelle et de La Péruse valait-elle beaucoup mieux, ou plutôt avaient-ils une poétique bien définie ? Ils ne l'ont pas donnée, même partiellement, comme l'allaient faire plus tard André de Rivaudeau, Grévin et Jean de la Taille. Le prologue *d'Eugène* est écrit pour une représentation, et, bien qu'il soit une sorte de manifeste, il ne parle que de la comédie et encore en termes assez obscurs. On ne peut donc se rapporter qu'aux pièces de Jodelle et de La Péruse pour dégager l'idée qu'il se faisaient de la tragédie.

Jodelle eut le mérite de s'attaquer dans sa *Cléopâtre* à un sujet qui n'était pas tiré d'une tragédie classique. Il reste par là en avance sur beaucoup de poètes du XVIe siècle qui se bornaient souvent à reprendre les matières traitées déjà par des poètes grecs ou latins. Si médiocre qu'elle fût, la *Cléopâtre* ne réalisait pas moins les vœux de tous ceux qui voulaient restituer la tragédie en son « ancienne dignité ». Jodelle eût-il été un génie dramatique bien supérieur qu'il n'eût pas pris davantage « le contre-pied de l'art dramatique populaire ». Pourtant ce rénovateur hardi n'a fait en somme qu'appliquer les préceptes des théoriciens et des commentateurs de la première moitié du XVIe siècle. Encore les tragédies latines de Buchanan et de Muret lui avaient-elles ouvert la voie aussi bien par l'application des préceptes que par la préparation d'un auditoire lettré. Et Muret, avec son *Jules César*, avait montré à Jodelle qu'on pouvait prendre un sujet d'histoire ancienne qui

(1) Du Bellay, *Œuvres*, éd. Chamard, IV, p. 5, v. 32.

ne fût pas traité par les poètes de l'antiquité. Il nous semble que même l'unité de lieu, qui n'était pas encore formulée, a été atteinte par lui, assez vaguement d'ailleurs, non pas parce qu'il « a voulu prendre le contre-pied de l'art dramatique populaire » avec une « décision singulière » (1) propre aux révolutionnaires, mais tout simplement parce qu'il a cru avoir découvert cette unité dans les modèles grecs et latins.

Jodelle, pour créer la tragédie régulière du XVIe siècle, n'avait qu'à franchir un pas : — c'était de ne pas écrire en latin mais en français, et, tout en restant docile aux préceptes et asservi aux modèles, de ne plus traduire « mot pour mot, ligne pour ligne ». Il y réussit du premier coup. Certains de ses successeurs du XVIe siècle eurent un instinct dramatique plus fort, furent meilleurs poètes et artisans de la forme, mais pas un n'apporta une nouvelle formule susceptible de changer le fond de la conception dramatique qui avait présidé à la composition de la *Cléopâtre.*

La Péruse, le premier successeur de Jodelle, réalise un progrès incontestable et se montre supérieur, surtout dans la langue et dans la versification, à son ami et rival. Mais il resta en arrière sur le point le plus important : Jodelle s'était montré indépendant au moins dans le choix de son sujet (si toutefois il ne l'avait pas pris aux Italiens), tandis que La Péruse se contenta d'aller prendre le sien directement dans Sénèque. Nous verrons que sa *Médée* n'est pas une simple traduction de la *Médée* de Sénèque, comme on l'a prétendu un peu trop souvent, mais elle n'en reste pas moins trop assujettie à

(1) RIGAL, *La mise en scène... R. H. L.*, 1905, p. 225 ; cf. aussi p. 7.

son modèle pour ne pas marquer un pas en avant dans l'asservissement de l'art dramatique du XVIe siècle.

On a déjà remarqué (1) que la *Médée* de La Péruse fut la première tragédie française imitée directement de Sénèque, et que ce fut par elle que commença la longue domination du tragique latin. Elle fut en effet suivie de près par deux traductions d'*Agamemnon* faites par Toustain (1556) et par le Duchat (1561), et la faveur de Sénèque ne diminua plus même auprès des plus grands poètes de la nouvelle école. La Péruse y contribua sans doute par son exemple, mais peut-on lui faire grief de s'être trompé dans le choix de son modèle ? S'il fut le premier en France à imiter de près une tragédie de Sénèque, on ne saurait le rendre responsable d'une méprise générale qui avait commencé bien avant lui. Avant de régner en France, Sénèque s'était imposé depuis de longues années à l'étude des érudits et à l'imitation des poètes de tous les pays qui étaient entrés en contact avec la civilisation antique. L'Espagne avait donné la première traduction d'une tragédie antique en langue moderne, et le choix du traducteur s'était porté précisément sur la *Médée* de Sénèque (2). En Italie, dont la littérature à son tour devait servir de modèle, le renouveau du théâtre s'était produit en grande partie sous l'influence du tragique latin. Les tragédies grecques ne furent connues qu'assez tard, et encore de quelques rares privilégiés qui pouvaient les compren-

(1) Adolf Ebert, *Entwicklungsgeschichte der Französischen Tragödie...* p. 129. — Rigal, *Le théâtre français avant la période classique*, p. 180.

(2) Creizenach (*Geschichte des neuren Dramas* I p. 517), d'après un manuscrit de la Biblioteca de Su Majestad de Madrid, donne quelques lignes de cette traduction faite par le gentilhomme catalan Antonio Vilaragut (seconde moitié du XIVe siècle).

dre dans l'original, tandis que les « tragédies de Sénèque doivent être comptées parmi les œuvres de l'antiquité qui tombèrent dans l'oubli au cours du moyen âge, puis, introduites à nouveau dans la vie littéraire, furent étudiées avec une passion accrue, et furent l'objet d'une imitation spéciale » (1).

Rien ne saurait mieux illustrer la faveur dont jouissait Sénèque dans les littératures de la Renaissance que le nombre des éditions de ses œuvres comparé au nombre des éditions de tragédies grecques. Karl Böhm dans son étude sur l'*Influence de Sénèque sur les premières tragédies françaises* en a dressé une liste bien instructive (2). Je n'en détacherai que quelques chiffres qui suffiront pour démontrer la vogue de Sénèque le tragique en France. D'après les recherches de M. Böhm il y a eu jusqu'à l'année 1561 trente éditions complètes de dix tragédies de Sénèque, dont treize en France même ; jusqu'à la même date les trois tragiques grecs ensemble n'ont eu que vingt éditions complètes dont quatre seulement en France. Tandis que la première édition de Sénèque en France parut vers 1485, les éditions de tragédies grecques ne se multiplièrent que vers le milieu du XVIe siècle. Il est vrai que les tragédies grecques furent traduites plus souvent, surtout en latin, dans la première moitié du siècle, mais n'est-ce pas une preuve qu'on ne les comprenait guère dans le texte original ?

(1) « Wir müssen also die Tragödien des Seneca zu denjenigen Werken des Altertums rechnen, die im Laufe des Mittelalters in Vergessenheit sanken, dannaber, in das litterarische Leben von neuem eingeführt mit verdopeltem Eifer studiert wurden und zu selbständiger poetischer Nachahmumg anregten », CREIZENACH, *op. cit.*, I, p. 486.

(2) Karl BÖHM, *Beiträge zur Kenntnis des Einflusses Senecas*, p. 21, 22.

Il est donc de toute évidence que les tragédies latines étaient plus répandues et surtout mieux comprises que les tragédies grecques. Faut-il en conclure qu'on se méprenait totalement sur leurs valeurs respectives ? Il paraît, malgré la faveur dont jouissait Sénèque, qu'on se doutait bien que les « archétypes » de tragédie ne se trouvaient pas chez les Latins. Autrement comment expliquer ce fait que les poètes de la nouvelle école, tout en imitant Sénèque, aient prétendu ressusciter le théâtre grec ? A commencer par Ronsard, qui avait écrit dans l'élégie *A. J. Grevin* :

> Jodelle le premier d'une plainte hardie
> Françoisement chanta la *Grecque Tragedie* (1),

tous les poètes, et avec eux les bibliographes du XVIe siècle, avaient la même prétention et la même conviction, ou plutôt se faisaient sur ce point les mêmes illusions. La Péruse qui emprunta la plus grande partie de sa tragédie à la *Médée* de Sénèque fut appelé couramment l'*Euripide français*, et il est impossible de trouver un seul poète tragique du XVIe siècle qui ait été comparé par ses contemporains à Sénèque. Il arriva même parfois que quelques restrictions furent faites sur ses tragédies. Ainsi Peletier, sans être trop exclusif pourtant, signalait déjà les défauts de Sénèque le tragique. « Des Latins, dit-il, nous n'avons que Seneque qui n'ét pas guere magnifique : einçoes pesant e obscur, et tenant beaucoup du changement de la Latinite : toutefoes santancieus, et imitable avec jugement » (2).

(1) RONSARD, *Œuvres*, éd. Lemerre, VI, p. 408.
(2) PELETIER, *op. cit.*, p. 73.

Pour André de Rivaudeau, Sénèque « ne se est du tout formalizé ni à l'art ni à la façon des anciens », quoiqu'il soit, d'après lui, le seul poète tragique qu'on puisse opposer aux Grecs (1). Ces restrictions, si judicieuses qu'elles fussent, restèrent isolées et sans influence. La Péruse d'ailleurs avait déjà écrit sa *Médée* et le seul fait qu'elle fut appréciée prouve que le choix de son modèle répondait aux goûts de l'époque. Les tragédies de Sénèque en réalité offraient encore mieux que les tragédies grecques des modèles pour l'imitation, puisqu'elles réalisaient plus complètement le type de la tragédie régulière tel qu'il était défini par les théoriciens et les commentateurs dont les écrits étaient répandus dans la première moitié du XVI[e] siècle (2).

S'il n'y a rien d'étonnant à ce que La Péruse ait choisi Sénèque pour modèle, son choix de la tragédie à imiter est également compréhensible. Le sujet de *Médée* s'imposait plus qu'aucun autre par son pathétique puissant qui satisfaisait aussi bien les théoriciens dramatiques que le public lettré du XVI[e] siècle. Une femme possédant le don de magie, venue de pays étranges, après avoir commis des crimes atroces, délaissée de son amant, dévorée par une jalousie monstrueuse, embrase perfidement sa rivale, met le feu au palais royal, égorge ses deux propres enfants devant les yeux de leur père, — voilà qui était susceptible de produire un effet puissant et de créer des situations propres aux longs développements mythologiques, aux

(1) André DE RIVAUDEAU, *Avant-parler de la tragédie d'Aman*, *Œuvres*, éd. 1859, p. 44.

(2) Voir sur ce point LANSON, *art. cit.* (*R. H. L.*, 1904, p. 546-7) et FAGUET, *op. cit.*, p. 42.

discours bien ordonnés, aux courtes répliques sentencieuses, aux dissertations morales sur l'inconstance de la fortune et autres lieux communs de la poésie du XVIe siècle. Il n'y a guère que la tragédie d'*Hecube*, grâce aux traductions d'Erasme et de Bochetel, qui dut être lue avec plus de ferveur de la jeunesse studieuse. Nous avons un témoignage que la *Médée* a été aussi expliquée sur les bancs des collèges : Henri Estienne raconte avec enthousiasme ses études grecques et surtout la lecture de la *Médée* d'Euripide (1).

Ce sujet, qui devait tenter 80 ans après La Péruse le génie dramatique de Corneille à ses débuts, avait été abondamment développé dans les littératures classiques, même en dehors d'Euripide et de Sénèque (2). En Italie, Lodovico Dolce avait devancé La Péruse par une imitation de la *Médée* d'Euripide comme il avait devancé Jodelle par une *Didon*, mais il est peu probable que La Péruse ait connu ces tragédies italiennes. Il avait d'ailleurs à sa disposition pour les rares emprunts qu'il a faits à Euripide la version latine de la tragédie grecque, faite par son maître Buchanan. Le sujet, comme on voit, n'était pas nouveau pour le public lettré de la Renaissance, et Peletier le recommandait expressément dans un chapitre de son *Art Poétique* (1555) sans se douter que La Péruse avait déjà écrit sa *Médée*.

Voltaire devait plus tard critiquer ce sujet dans ses *Commentaires* de la *Médée* de Corneille. Aucune *Médée*, pas même celle d'Euripide, ne le satisfaisait pleinement,

(1) Creizenach, *op. cit.*, II, p. 434. Cf. Henri Estienne, *Poetae graeci*, p. 3. Ed. Genève, 1556.
(2) Sur la filiation de ce sujet, voir Patin, *Euripide*, I, chap. V.

les actes de tous les personnages étant pour lui « un tas de monstres dégoûtants ». Avec son esprit rationnel, il n'admettait pas de magicienne dans une tragédie régulière et faisait une différence par trop subtile entre les ombres, qu'il introduisait lui-même dans ses pièces, et les sortilèges qu'il reléguait à l'opéra. Or, il se peut que ce soit précisément pour ce merveilleux, si artificiel et si froid soit-il, que La Péruse et avec lui ses contemporains aient préféré la *Médée* déclamatoire et magicienne de Sénèque à la Médée plus simple et plus humaine d'Euripide. L'art quelquefois compliqué et raffiné des Alexandrins et de leurs imitateurs latins avait souvent plus de prise sur eux que la simplicité attique. La sorcellerie en outre était un thème favori de la littérature latine, et le XVIe siècle n'était pas pour rejeter un sujet pareil. On ne s'était pas encore affranchi des superstitions, et la figure de Médée ne devait pas paraître étrange aux contemporains de La Péruse. La Denise sorcière, chantée par Ronsard dans trois odes, était justement comparée à Médée que nombre d'autres poètes du temps évoquaient dans leurs vers.

II.

Après avoir essayé de démontrer dans quelles circonstances La Péruse écrivit sa tragédie, il nous reste à en aborder l'examen. Les jugements qu'on a portés jusqu'à présent sur la *Médée* de La Péruse ne concordent pas toujours et diffèrent surtout sur la question de sa dépendance à l'égard de Sénèque. Tandis que plusieurs historiens l'ont considérée comme une simple

traduction, d'autres, après un examen plus attentif, n'ont pas souscrit à cette opinion.

Deux faits ont dû contribuer à faire croire que la *Médée* de La Péruse n'était qu'une copie de celle de Sénèque : le début de la tragédie française est en effet imité, sinon traduit fidèlement, du début de la tragédie latine ; les frères Parfait, de leur côté, sans donner aucun extrait de la *Médée* de La Péruse, se sont contentés d'avancer « qu'elle n'est qu'une simple traduction de la *Médée* de Sénèque » (1).

L'assertion des frères Parfait a été pourtant combattue, presque immédiatement après l'apparition de leur *Histoire du Theatre Francois*, par l'abbé Goujet qui s'est donné la peine de pousser une comparaison plus minutieuse des deux tragédies. Voici ce qu'il en dit : « Les Auteurs de l'Histoire du Théâtre François disent que cette Tragedie *n'est qu'une traduction de la Médée de Sénèque*. Ils me permettront de ne pas souscrire à un jugement si absolu. Ces deux tragédies, celle du Poète François et celle du Poète Latin, commencent de même ; et dans la suite de celle de La Péruse, je conviens qu'il y a beaucoup d'endroits imités ou même traduits de celle de Sénèque. Mais le tragique François a beaucoup ajouté au tragique Latin, quoique sa pièce soit plus courte (2) ; il a d'ailleurs renversé l'ordre des

(1) *Histoire du Theatre François*, t. III, p. 299-300.

(2) L'abbé Goujet n'a pas bien compté : la tragédie de La Péruse a mille deux cent six vers, tandis que la *Médée* de Sénèque n'en a que mille vingt-sept. Il est vrai que les trimètres iambiques de Sénèque sont un peu plus longs que les alexandrins et les décasyllabes français, ce qui pourrait à la rigueur équilibrer la longueur des deux tragédies. Il est intéressant de noter que M. Creizenach, si documenté par ailleurs sur La Péruse, a trouvé dans la *Médée* « plus de deux mille vers », et l'a faite ainsi deux fois plus longue que celle de Sénèque.

scènes et le rang des personnages. Ce n'est donc, ce me semble, que fort improprement que l'on peut appeler sa tragédie une traduction de la Médée de Sénèque ; et l'on peut encore moins dire, que *ce n'en est qu'une traduction* » (1). Ce jugement même, si judicieux qu'il soit, n'est pas complet, puisque les emprunts faits à Euripide n'y sont pas relevés et la comparaison avec Sénèque est assez sommaire.

Les historiens modernes n'ont pas toujours tenu compte de cette rectification de l'abbé Goujet. Ainsi pour Faguet « La Péruse a appliqué à l'œuvre latine un système d'imitation qui consiste tantôt à traduire, tantôt à abréger, tantôt, mais très rarement à délayer » (2). Cette formule serait très exacte en ce qui concerne les parties imitées de Sénèque, s'il n'y avait, immédiatement après, cette autre affirmation : « Quant à la conduite de la pièce Sénèque est suivi pas à pas », affirmation qui, comme nous l'allons voir, répond moins à la réalité. S'il a été un peu trop exclusif sur ce dernier point, par contre Faguet a rendu pleine justice aux qualités de langue et de style de l'œuvre de La Péruse, — qualités « remarquables à celte date ».

La question de l'influence de Sénèque sur la *Médée* de La Péruse a été l'objet d'une étude spéciale de la part d'Otto Kulcke (3). Après quelques données biographiques et historiques très insuffisantes et puisées à des sources peu sûres, et une analyse de la pièce de Sénèque, M. Kulcke a assez bien démêlé ce que La

(1) GOUJET, *Bibliothèque Francoise*, XII, p. 57.

(2) FAGUET, *op cit.*, p. 91.

(3) Otto KULCKE, *Seneca's Einfluss auf Jean de la Peruse's Médéee*, Inaugural Dissertation, Greifsweld, 1884.

Péruse a emprunté à la *Médée* d'Euripide et ce qu'il a apporté de sa propre invention. Puis dans la seconde partie de son travail, de beaucoup la plus étendue (p. 15-54), M. Kulcke a étudié les ornements du style de la *Médée* avec un luxe de citations d'autant plus superflu qu'il n'a pas indiqué les parties que La Péruse a empruntées à Sénèque, ni étudié la manière dont ces parties ont été mises en français et utilisées dans la conduite de la pièce, ce qui était l'objet essentiel d'une étude sur l'influence de Sénèque. Néanmoins nous avons profité de ce travail consciencieux, ainsi que de l'étude de Karl Böhm touchant l'influence de Sénèque sur les premières tragédies françaises (1).

*
* *

Pour montrer les différences essentielles des deux pièces, quant à la conduite de l'action, nous commencerons par exposer le sujet de la *Médée* de Sénèque pour lui opposer ensuite le sujet de celle de La Péruse.

Les personnages de la tragédie latine, par ordre d'entrée en scène, sont Médée, le chœur, la nourrice, Créon, Jason et le messager.

Acte I (115 vers). — Le premier acte comprend un monologue de Médée et le chant du chœur.

Médée implore le secours de toutes les divinités du ciel, de la mer et des enfers, et les prie de donner la mort à sa rivale Creuse, à Créon et à toute la famille royale. Elle souhaite à Jason une vie d'exil, de misères et de repentir, à ses enfants le sort de leurs parents. Ne

(1) Karl Böhm, *Beiträge zur Kenntnis des Einflusses Seneca's...* Erlangen, 1902.

se contentant plus de vaines paroles, et saisie d'une fureur de plus en plus menaçante, elle commence à préméditer sa vengeance qui doit surpasser en horreur tous ses crimes précédents.

Le chœur, composé de femmes corinthiennes, chante un épithalame en l'honneur des nouveaux fiancés.

Acte II (264 vert). — Le second acte comprend deux scènes, puis le chant du chœur qui le termine.

La fureur de Médée s'est ranimée à l'idée des noces annoncées par le chœur à la fin du premier acte. Médée continue de proférer des menaces, comme dans l'acte précédent. Toutefois, elle se sent tout d'un coup attendrie à l'égard de Jason qu'elle tâche de disculper, et sa colère se concentre sur Créon et Creuse. La nourrice essaye d'apaiser sa maîtresse et l'exhorte à cacher sa rage. Une suite de sentences sont lancées par l'une et par l'autre, et leur duel oratoire se poursuit jusqu'à l'entrée de Créon. Celui-ci vient expulser Médée ; elle lui inspire une crainte peu digne d'un roi. Il l'accuse, mais elle se défend en avocat subtil. Elle rappelle ses origines illustres, les services qu'elle a rendus à la Grèce lorsqu'elle a sauvé les Argonautes, et ne demande qu'un coin tranquille du pays où elle puisse finir ses jours. Créon lui rappelle de nouveau ses crimes ; elle les rejette sur Jason. Finalement, elle obtient un jour pour faire ses préparatifs de voyage et pour embrasser ses enfants qui restent sous la protection du roi.

Le chœur glorifie l'expédition des Argonautes, fait l'historique de l'art de naviguer, et finit par une prophétie sur la découverte de mondes nouveaux.

Acte III (320 vers). — Le troisième acte a l'agence-

ment du second : une scène entre Médée et la nourrice, une autre entre Médée et Jason, et le chant du cœur.

La fureur de Médée atteint au paroxysme. La nourrice essaye de nouveau de la calmer ; Médée répond qu'elle n'aura pas de repos avant que tout le monde périsse avec elle. Dans la seconde scène, Jason commence par attester la justice divine que c'est pour le bien de ses enfants qu'il délaisse Médée. Celle-ci l'invite à fuir avec elle, et lui rappelle que c'est pour lui seul qu'elle a commis tous ses crimes et perdu tous ses biens. Jason réfute ses accusations, combat le projet de fuite qui serait impossible en raison de la poursuite de Créon et d'Acaste, fils du roi Pélias coupé en morceaux à l'instigation de Médée. A l'offre des services que lui fait Jason, Médée répond en demandant d'emmener avec elle, en exil, ses deux enfants. Quand Jason déclare qu'il ne pourrait s'en séparer, puisqu'ils sont la seule consolation qui lui reste dans ses malheurs, Médée triomphe d'avoir trouvé un endroit où le frapper. Elle obtient la permission de les embrasser et après le départ de Jason conçoit le projet d'envoyer à la nouvelle épouse un manteau, un collier d'or et un diadème empoisonnés.

Le chœur, qui, paraît-il, a entendu les menaces de Médée, chante la fureur d'une femme délaissée qui aime et qui hait tout ensemble. Reprenant son récit de l'expédition des Argonautes, il nous instruit sur la triste fin des compagnons de Jason.

Acte IV (209 vers). — Cet acte est également divisé en deux scènes : un monologue de la nourrice et un autre de Médée. Le chant du chœur termine également le quatrième acte.

La nourrice tout effrayée annonce que sa maîtresse est occupée à des enchantements magiques. Elle décrit toutes les bêtes sauvages, tous les monstres que Médée fait venir des deux bouts du monde, toutes les herbes vénéneuses dont sa maîtresse extrait les sucs pour les arroser du sang des oiseaux sinistres et du venin des serpents. Médée vient achever ses charmes sur la scène. Dans une longue tirade, elle invoque toutes les divinités infernales, en premier lieu Hécate qui répond par un triple aboiement. Cela fait, elle court trouver ses enfants pour leur donner les présents empoisonnés qu'ils doivent porter à Creuse.

Le chœur fait des réflexions sur les emportements de Médée, et exprime le vœu de la voir bientôt quitter le pays.

Acte V (149 vers). — Le cinquième acte est des plus courts. Un messager annonce au chœur en quelques vers la catastrophe : le roi Créon et sa fille Creuse ont péri, le palais royal est en cendres, les flammes menacent toute la ville. Surviennent Médée et la nourrice. Celle-ci conseille à sa maîtresse de fuir, mais Médée n'est pas encore assouvie, elle veut poursuivre son crime jusqu'au bout : tuer ses deux enfants pour venger la mort de son frère. Plus d'hésitations : elle tue un fils, s'enfuit avec l'autre sur le toit devant la poursuite de Jason et des gens armés du roi. Restant sourde aux supplications de Jason, elle exprime sa joie de pouvoir égorger son second fils devant les yeux du père. Son forfait accompli, elle s'envole dans les airs sur un char envoyé par son aïeul, le Soleil.

*
* *

Dans l'exposition du sujet de La Péruse nous insisterons surtout sur les différences qu'il présente avec le sujet de Sénèque.

Les personnages, par ordre d'entrée en scène, sont Médée, la nourrice, le messager, le chœur, le gouverneur des enfants, Créon, Jason.

Acte I (366 vers). — Le premier acte consiste en un dialogue entre Médée et sa nourrice, — qui n'est interrompu que par un court message, — et le chant du chœur.

Médée commence par implorer des dieux vengeurs la punition de Jason « faulce-foi » ; la nourrice essaye de l'apaiser comme dans le second acte de Sénèque. Un messager vient ordonner de la part du roi Créon que Médée et ses deux enfants quittent le même jour la ville de Corinthe. Médée s'anime encore davantage après la sortie du messager et finit par proférer des menaces.

Le chœur chante la félicité des temps primitifs qui précédèrent l'invention des navires, glorifie l'expédition des Argonautes et fait des réflexions sur les malheurs de Médée.

Acte II (200 vers). — Le second acte commence par un monologue du « gouverneur des enfants ». Ce nouveau personnage, qu'on ne trouve pas dans Sénèque, exprime ses appréhensions sur l'état d'esprit de sa maîtresse qui dans sa folie pourrait s'attaquer à ses propres enfants. Au chœur qui lui demande les raisons de la furie de Médée il répond que le roi Créon la bannit, elle et ses deux enfants, de la ville de Corinthe. Le

chœur plaint la malheureuse femme et désapprouve « l'amitié fainte » et la « grande rigueur » du roi de Corinthe. A l'apparition de Médée furieuse et menaçante, le gouverneur s'enfuit avec les deux enfants, tandis qu'elle évoque les châtiments les plus connus et prie Jupiter de les envoyer sur Créon et Jason.

Le chœur fait des réflexions sur la jalousie des femmes et les emportements de Médée.

Acte III (234 vers). — Créon est seul au début de l'acte. Il se plaint de l'impuissance de l'homme à prévoir l'avenir. Les songes qui l'obsèdent depuis quelques temps ne font que lui inspirer des craintes : il croit entendre un hibou se lamenter toutes les nuits sur le toit de son palais, l'eau sacrée lui paraît devenir noire, le vin se changer en sang. La présence de Médée n'est pas pour le tranquilliser, il l'a fait appeler pour lui ordonner personnellement de quitter sur le champ la ville avec ses deux enfants. Médée entrée, un duel oratoire s'engage comme au second acte de Sénèque. Finalement elle obtient que ses enfants restent sous la protection du roi ; Créon lui accorde aussi un jour de délai qu'elle consacrera, nous dit-elle, à perpétrer sa vengeance.

Le chœur exprime sa crainte que la fureur de Médée n'aboutisse aux pires malheurs.

Acte IV (255 vers). — Cet acte correspond au troisième acte de la *Médée* de Sénèque. La nourrice continue de donner des conseils à sa maîtresse, tandis que Médée jure de nouveau de se venger de Créon et de Jason. Celui-ci entre et lui apprend qu'elle était condamnée à mort par Créon et que c'est lui qui l'a fait gracier. Médée riposte, rappelle tous les bienfaits qu'il

lui doit, et demande au moins la permission d'envoyer à Glauque — c'est ainsi que s'appelle chez lui Creuse — une couronne pour l'apitoyer sur le sort des enfants. Jason parti, elle expose par quels enchantements sera empoisonnée cette couronne destinée à sa rivale.

Le chœur chante un hymne assez long (18 strophes de six vers) à la défiance, rien que pour avertir dans la dernière strophe la fille de Créon de se méfier des dons de Médée.

Acte V (151 vers). — Le cinquième acte commence, comme dans Sénèque, par l'annonce de la catastrophe, seulement le récit du messager dans la *Médée* de La Péruse est beaucoup plus long, et emprunté à Euripide. Le messager raconte en détail l'offre des présents faite par les enfants au nom de Médée à la princesse, l'hésitation de celle-ci à les accepter, sa coquetterie après avoir mis le diadème sur la tête, enfin les affreux tourments auxquels elle succombe en entraînant dans la mort son père qui venait la secourir ; Médée qui entre avec sa nourrice prend immédiatement la résolution de tuer aussi ses deux enfants. L'apparition d'une « horrible Mégère » et de l'ombre de son frère hâtent son forfait : elle égorge un enfant avant l'arrivée de Jason, monte avec l'autre « au plus haut du logis » où elle est suivie par la nourrice qui porte le corps de l'enfant égorgé. Les supplications de Jason, qui survient avec des soldats armés, restent vaines, — et la tragédie finit comme dans Sénèque.

III.

Rien que par cet exposé des deux sujets on peut voir que La Péruse dans sa tragédie n'a point suivi pas à pas la *Médée* de Sénèque. Ce n'est pas à dire, et beaucoup s'en faut, qu'il ait créé une œuvre originale, mais le titre de *simple traduction* ne saurait s'appliquer non plus à sa *Médée*. Un examen plus minutieux, — consistant à relever ce qu'il a emprunté à ses modèles et à étudier la manière dont il a disposé de ses emprunts, — nous fera mieux connaître son système d'adaptation et ses qualités d'écrivain.

La Péruse a adopté la coupe en cinq actes, expressément recommandée par Horace (1), pratiquée par Sénèque, et consacrée par Jodelle dans sa *Cléopâtre*. Pour remplir ce cadre, il aurait pu ou donner une nouvelle interprétation de la fable antique et créer ainsi une œuvre originale (dans la mesure où l'on peut appliquer cette expression à une création médiocre), ou rester fidèle à son modèle jusqu'aux moindres détails, ne s'en écartant que pour satisfaire aux nécessités imposées par une traduction en vers. La Péruse n'a fait ni l'un ni l'autre. Le texte de son modèle a été constamment sous ses yeux et il l'a utilisé largement, mais sans l'accepter intégralement et surtout sans conserver le même agencement de la tragédie.

Le premier acte de La Péruse est déjà bien différent de l'acte correspondant de la *Médée* de Sénèque. Dans

(1) Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula, quae posci vult, et spectata reponi
Ep. ad Pis, v. 189-190.

celle-ci c'est par un monologue de Médée que nous sommes instruits des événements antérieurs à l'action propre de la tragédie et que nous sommes avertis, assez vaguement d'ailleurs, du futur dénouement. L'usage de faire l'exposition au moyen d'un monologue a été pratiquée par Sénèque dans la moitié de ses tragédies (*Hercule furieux*, *Les Troyennes*, *Agamemnon*, *Hercule sur l'Oeta* et *Médée*) ; il a été adopté par Muret dans son *Jules César* (monologue de César), par Jodelle dans sa *Cléopâtre* (monologue de l'ombre d'Antoine) ; nombre d'auteurs du XVI[e] siècle ont suivi depuis cet exemple. La Péruse s'est écarté de cet usage : il a introduit sur la scène la nourrice à côté de sa maîtresse en attendant l'entrée du messager au milieu de l'acte. Il a voulu sans doute atteindre par là deux buts : donner au premier acte de la tragédie plus de mouvement en évitant la monotonie et l'invraisemblance du monologue ; éveiller plus d'intérêt dès le début en nous jetant encore davantage *in medias res* par l'annonce du messager.

Les intentions de La Péruse étaient bonnes, surtout en ce qui concerne l'élimination du monologue initial, mais pour leur réalisation il fallait avoir plus d'indépendance. Les innovations qu'il a apportées dans la structure de la tragédie latine ne présentent le plus souvent que des changements dans l'ordre des scènes. Le dialogue entre Médée et la nourrice — pour s'en tenir au premier acte — ne contient en somme rien d'essentiel qu'on ne trouve dans la *Médée* de Sénèque. Les longues tirades et les courtes répliques, échangées par les deux femmes, sont tirées pour la plupart du tragique latin. Le premier acte de La Péruse est en

effet une contamination du début du premier acte et d'une partie du deuxième acte de Sénèque.

Les trente-six premiers vers de La Péruse sont une traduction libre des vingt-trois premiers vers de Sénèque ; puis toute la suite du dialogue entre Médée et la nourrice (v. 37-172) est le développement d'une partie du deuxième acte de Sénèque (v. 150-178) ; la fin du dialogue après la sortie du messager (v. 191-258) n'est pas une imitation directe, mais les réminiscences de Sénèque y abondent et le ton général de ce morceau est peu différent du reste de l'acte ; le chœur enfin est le chœur du deuxième acte de Sénèque.

Les passages de Sénèque que La Péruse a choisis pour composer sa tragédie sont intéressants à examiner à un double point de vue : on saisira d'abord par quels côtés la *Médée* latine a su plaire à La Péruse, on pourra apprécier ensuite les qualités et les défauts de l'adaptation française.

Les vingt-trois premiers vers du premier acte de Sénèque lui ont plu par leur éloquence désordonnée qu'il a rendue en français avec assez de vigueur. « Une certaine aisance dans le mouvement oratoire, et avec cela une langue déjà ferme et pleine, un vers parfois bien frappé » (1), — ce sont des qualités que Faguet a reconnues à La Péruse, et que l'on rencontre en effet dans maints passages sinon dans toutes les parties de sa tragédie. Sa traduction en outre n'est jamais servile, même quand il veut suivre le texte latin comme dans les six premiers vers de Sénèque :

(1) Faguet, *op. cit.*, p. 92.

Pour ne pas citer tout le passage voici cinq vers latins :

Nunc, nunc adeste sceleris ultrices deae,
Crinem solutis squalidae serpentibus,
Atram cruentis manibus amplexae facem,
Adeste, thalamis horridae quondam meis
Quales stetistis.........................

vers qui en raison de leur concision étaient de traduction difficile. La Péruse ne les a en rien affaiblis :

Furies, accourez, et dans vos mains sanglantes
Horriblement portez vos torches noircissantes !
Venez en tel estat, tel horreur, tel esmoy,
Que vinstes à l'accord de Jason et de moy,
Les yeux estincelans, la monstreuse criniere !
Siflante sur le dos d'une horrible maniere !

Cette traduction nous paraît aussi heureuse (toutes proportions gardées entre les deux tragédies) que celle de Corneille dans le passage correspondant de sa *Médée* :

Et vous, troupe savante en noires barbaries,
Filles de l'Acheron, pestes, larves, furies,
Fières sœurs, si jamais notre commerce étroit
Sur vous et vos seprents me donna quelque droit,
Sortez de vos cachots avec les mêmes flammes
Et les mêmes tourments dont vous gênez les âmes (1).

La Péruse s'est montré assez judicieux en omettant dans son premier acte la seconde partie du premier acte de Sénèque. Il s'est arrêté juste au moment où les propos de Médée devenaient assez bizarres (v. 25).

Du deuxième acte de Sénèque, il a omis également le monologue déclamatoire de Médée (v. 116-150) pour

(1) CORNEILLE, *Médée*, I, IV, v. 209-214.

s'arrêter aux dialogues tout en sentences et courtes répliques (v. 150-178), et qui étaient plus propres à attirer son attention. Seulement au lieu de leur conserver la forme de stychomythies qu'ils ont dans l'original, il a délayé les vingt-huit vers latins en plus de cent-quarante vers. Aînsi d'un seul vers de Sénèque :

> Fortuna fortes metuit, ignavos premit. (v. 159),

il en fait quatre en français :

> Qui se sent favory de fortune et des Cieux
> Doit oser davantage, esperant tousjours mieux.
> Ceux qui osent beaucoup sont crains de la fortune ;
> Mais les hommes coüars tousjours elle importune.

Il est vrai que dans cette scène il y a des passages qui ne sont pas tirés de Sénèque ; ils n'en sont pas plus remarquables, et se fondent avec les autres sans qu'on les en puisse discerner.

La Péruse s'applique, lui aussi quelquefois, à frapper des sentences en un seul vers pour satisfaire au goût de son temps. Sénèque, qui lui en offrait en abondance, est précisément l'auteur qui ne fut pas étranger à la vogue des concetti qui commença dès la seconde moitié du XVIe siècle. Le vers de la *Médée* de Sénèque : « Qui nil potest sperare, desperet nihil » (v. 163), devient sous la plume de La Péruse dans son premier acte : « Cil qui n'espere rien ne doit rien desperer ».

Faguet a déjà reconnu que « les mots à effet du tragique latin ne disparaissent pas, et ne sont point affaiblis dans l'interprétation française » (1) de La Péruse. Il a cité comme exemple cette réplique de Médée :

(1) FAGUET, *op. cit.*, p. 92.

Nihilque superest opibus e tantis tibi.
— *Medea superest.*

que La Péruse a traduit « très heureusement et avec naturel » :

Ainsi des biens un seul bien ne te reste.
— *Je reste encore.*

Est-ce bien inférieur au vers fameux de Corneille : « Que vous reste-t-il ? — Moi, ! Moi, dis-je, et c'est assez ! » ?

On trouve également de ces mots à effet dans la seconde partie du premier acte qui n'est pourtant pas imitée directement de Sénèque. La Péruse sait déjà provoquer la réplique par un mot placé à la fin du dernier vers d'une tirade :

. . . . je doute bien fort
Qu'elle ne soit cause de vostre *mort*.
— *Mort* ! las, je veux *mourir* ! La *mort* m'est agreable
Ores la seule *mort* me seroit favorable.
Je veux, je veux *mourir*. . . . .

Ces derniers vers avec quelques autres du premier acte nous présentent une Médée plus humaine et moins magicienne qu'elle ne l'est dans Sénèque. C'est une femme faible et délaissée, et non un monstre qui parle ainsi :

Pauvre, lasse, esplorée ! O que folles nous sommes
De croire de leger aux promesses des hommes !
Nulle d'oresnavant ne s'attende aux promesses
Des hommes desloyaux : elles sont menteresses !
S'ils ont quelque desir, pour en venir à bout
Ils jurent terre et ciel, ils promettent beaucoup ;
Mais, tout incontinent qu'ils ont la chose aimée,
Leur promesse et leur foy s'en vont comme fumée.

Malheureusement cette tendance à humaniser pour ainsi dire la personne de Médée n'est pas poussée dans les autres actes ; les vers que nous venons de citer sont d'ailleurs un reflet assez pâle des vers que prononce la Médée d'Euripide (v. 230 et suiv.) dans sa plainte sur la condition des femmes, adressée au chœur.

Dans le premier acte de La Péruse il y a encore une petite innovation, assez heureuse, qui présente une nouveauté par rapport à la *Médée* de Sénèque : — c'est l'annonce du messager placée au milieu de l'acte. Dans Sénèque, c'est Créon lui-même qui apporte à Médée, dans la seconde scène du deuxième acte, l'ordre de bannissement. Cette intervention personnelle du roi a un inconvénient : Créon nous paraît peu digne en se chargeant lui-même de chasser une femme délaissée et qui est à sa merci. La Péruse donc a mieux fait d'avoir chargé un messager de cette mission peu délicate. Il est vrai que la scène entre Créon et Médée se trouve aussi dans sa tragédie, mais il l'a reculée au troisième acte où elle se justifie mieux après l'insuccès de la première démarche.

Cette annonce du messager contient encore un détail par lequel La Péruse s'est écarté de Sénèque. Dans la tragédie latine l'ordre de bannissement ne vise que Médée seule ; ses enfants restent avec Jason sous la protection du roi (v. 144-145 ; v. 284). Sénèque a tiré de cette situation un effet assez pathétique et qui caractérise bien ses procédés dramatiques. Dans son troisième acte, Médée prie Jason de lui permettre de prendre ses enfants pour qu'ils l'accompagnent dans son exil. Quand Jason répond qu'il ne pourrait s'en séparer et qu'il renoncerait plutôt à la lumière du jour,

l'idée de l'horrible vengeance traverse le tête de Médée comme un éclair.

> .... sic natos amat.
> Bene est. Tenetur. Vulneri patuit locus (v. 549-550)

Corneille a bien saisi le pathétique de ce trait, et il n'a pas omis de le reproduire dans sa *Médée*. La Péruse, au contraire, à l'instar d'Euripide cette fois (v. 265-270), fait infliger la peine d'exil aussi bien aux enfants qu'à la mère. Est-ce pour nous apitoyer sur le sort de la malheureuse femme et pour nous rendre plus excusables ses emportements, ou bien pour éviter une contradiction qu'il a cru découvrir dans Sénèque ? Médée, dans la tragédie de Sénèque, avant de demander à Jason de la laisser prendre ses enfants, avait prié Créon de les protéger et de ne les point punir du crime de leur mère (v. 282-283). Dans la tragédie de La Péruse, Médée obtiendra également la grâce pour ses enfants (au troisième acte), mais n'adressera pas à Jason des prières qui seraient en désaccord avec ce qu'elle a demandé et obtenu du roi.

La Péruse n'a fait dans son premier acte, à peu de différences près, que « contaminer » des parties du premier et du deuxième acte de la *Médée* de Sénèque. Deux chants du chœur s'offraient à lui pour clore son acte. Ni l'un, ni l'autre ne se rattachent directement à l'action de la tragédie, le second encore moins que le premier. Le premier nous instruit tout au moins des noces de Jason et de Creuse ; il contient, en outre, ce qui n'était pas pour déplaire à un poète de la Renaissance, des détails intéressants sur les coutumes nuptiales de l'antiquité et un couplet brillant (v. 93-101)

sur la beauté de la jeune princesse corinthienne. La Péruse l'a négligé à tort et lui a préféré la description de l'expédition des Argonautes qui se trouve à la fin du deuxième acte de Sénèque. L'interprétation française de ce morceau est assez faible. Sans suivre d'ailleurs le texte latin, omettant plusieurs passages, ajoutant parfois, La Péruse s'est surtout plu à développer quelques lieux communs dans des vers sans consistance comme ceux-ci :

L'homme a sus soy envie
Qui, jaloux de ses ans,
Abandonne sa vie
A la merci des vents,
Et semble qu'il veuille chercher
A perdre ce qu'il a plus cher.

Il n'y a encore aucune régularité dans la structure technique des strophes : elles n'étaient par conséquent pas destinées à être chantées.

*
* *

Ayant déjà utilisé la plus grande partie du deuxième acte de la *Médée* de Sénèque et réservant d'autre part, comme on l'a vu, pour son troisième acte la scène entre Créon et Médée, La Péruse devait chercher ailleurs la matière de son deuxième acte. Mais d'abord pourquoi a-t-il relégué au troisième acte la scène entre Créon et Médée ? Probablement parce qu'il a trouvé plus logique d'attendre que l'ordre de bannissement, transmis par le messager au premier acte, produisît son effet et nécessitât l'intervention du roi. Plaçant cette scène au

troisième acte, c'est-à-dire au centre de l'action, il en formait le pivot de la tragédie et donnait encore plus de régularité à l'agencement de la matière.

Pour remplir le deuxième acte qui ne devait être qu'une préparation pour les résolutions prises aux troisième et quatrième actes et exécutées au cinquième, La Péruse s'est ingénié à introduire un nouveau personnage, le « gouverneur des enfants », qui, avant l'entrée de Médée sur la scène, nous dira ses craintes sur leur sort. Ce personnage épisodique, qu'on ne trouve pas dans la *Médée* de Sénèque, est pris à Euripide qui a fourni aussi quelques autres détails que La Péruse a introduits dans le deuxième acte de sa tragédie.

Dans la *Médée* d'Euripide c'est le « pédagogue » qui apprend à la nourrice que Créon a décidé de chasser de ses Etats les deux enfants avec leur mère (v. 67-72). Cette mesure rigoureuse du roi ne laisse pas sans appréhensions les fidèles serviteurs de Médée, et la nourrice à l'approche de sa maîtresse menaçante conseille au « pédagogue » de se retirer avec les deux enfants et de ne les point laisser seuls « s'offrir aux regards d'une mère irritée » (v. 89-91). Conseil bien prudent parce qu'on entend aussitôt les menaces de la mère (qui est dans le palais) : « Mourez, enfants maudits d'une mère désespérée ! mourez avec votre père ; que la maison entière soit anéantie » (v. 112-114).

Ainsi c'est tout au début de la tragédie qu'Euripide nous fait pressentir le crime fatal que la mère sera amenée à commettre sur ses deux fils. Nous nous rendons également compte que cette mère qui va tuer ses propres enfants n'est pas une femme qui cherche uniquement à punir par là un mari infidèle. Les mobiles

de son crime sont plus inconscients et ses actes nous paraissent irréfléchis bien que sa résolution soit prise tout au début de la tragédie. C'est pourquoi elle nous remplit douloureusement de pitié quand nous l'entendons dire, prête à commettre son crime : « Je sais quels sont mes forfaits, j'en connais toute l'atrocité ; mais une aveugle fureur m'entraîne, j'y cède malgré moi-même ; déplorable victime d'une passion funeste, qui désola de tout temps l'univers » (v. 1078-80). La Médée de Sénèque au contraire est une criminelle plus consommée, plus raffinée : elle se flatte de faire oublier tous ses crimes précédents par celui qu'elle médite et prépare ; elle ne conçoit l'idée de tuer ses deux enfants qu'au moment où elle découvre que c'est là le point faible par où atteindre leur père.

La Péruse a senti, semble-t-il, la différence entre ces deux situations et ces deux caractères, mais il a hésité à prendre résolument un parti, et il n'a essayé que par endroits de suivre Euripide. Ainsi son « gouverneur des enfants », à l'exemple de la nourrice d'Euripide, craint aussi que Médée ne s'attaque à ses propres enfants :

Dieux ! qu'est cecy ? je crain qu'elle ne meurdrisse
Ses propres filz ; je crain que ce tourment
Ne la maistrise, et furieusement
Arme ses mains d'une brutale audace
Contre le sang de sa plus proche race.

Les enfants sont en ce moment sur la scène avec le « gouverneur » puisque à l'approche de Médée il leur dit :

Fuyons, enfans, je crain qu'en sa furie
Mesmes à vous elle fit fascherie.

C'est encore un détail emprunté à Euripide (v. 98-99), puisque dans la *Médée* de Sénèque les enfants n'apparaissent sur la scène qu'au cinquième acte.

Où La Péruse s'écarte le plus de Sénèque pour s'inspirer d'Euripide, c'est dans le rôle qu'il attribue au chœur du deuxième acte. On sait que dans les tragédies de Sénèque les chœurs sont placés à la fin des quatre premiers actes et ne prennent part au dialogue que très rarement (dans la *Médée* au cinquième acte seulement). Ils n'y sont donc que pour marquer la fin des actes et pour résumer l'idée qui se dégage de l'action qui vient de s'écouler. En ce qui concerne la *Médée*, le chœur est composé de femmes corinthiennes, il est nettement favorable à l'union de Jason et de Creuse, et ne cesse de juger très sévèrement l'attitude prise par Médée. Dans la *Médée* d'Euripide, au contraire, le chœur est indulgent à l'égard de la malheureuse mère, même au moment où elle est prête à plonger le poignard dans le sein de ses propres fils « afin de venger l'honneur du lit nuptial et la foi qu'un perfide époux a violé pour voler dans les bras d'une autre » (v. 999-1001). La Péruse, tout en suivant Sénèque dans les chœurs qui terminent les quatre premiers actes, a donné au chœur de son deuxième acte un rôle qu'il n'a pas dans la tragédie latine. Il le fait prendre part au dialogue, interroger le gouverneur :

> Ces pleurs, ces plaints, dont Médée dolente
> Mouille ses yeux, sa poitrine tourmente,
> D'où viennent-ils ?.................. etc.

Après avoir appris l'infidélité de Jason et l'ordre de bannissement donné par Créon, le chœur se prend de pitié pour Médée :

Femme miserable,
Ton sort pitoyable
Me creve le cœur.
O amitié fainte !
O Roy de Corinthe !
O grande rigueur !

Ce sont évidemment de vagues réminiscences du rôle que joue le chœur dans la *Médée* d'Euripide. Cela n'empêchera pas La Péruse de placer à la fin du deuxième acte un chant du chœur qui ne nous peindra plus une femme « miserable », mais une Médée « insensée » et plus redoutable qu'une « flamme allumée » ou une rivière qui « hors de ses bors, fiere, son cours libre a pris ». Mais c'est qu'il revient alors, ne se souciant pas de contradictions, à l'imitation de Sénèque en développant en dix sixains vingt-deux vers du troisième acte de la tragédie latine (v. 579-599 ; 644-5). Il est intéressant aussi de noter que de toutes les fables énumérées par Sénèque dans le chant du chœur (v. 599-622), La Péruse n'a retenu que celle de Méléagre tué par sa « mère felonne ». Son procédé a consisté ici, comme ailleurs, à émonder la tragédie de Sénèque de son fatras mythologique.

Le second acte de La Péruse serait encore assez indépendant s'il n'y avait que le chant du chœur imité de Sénèque. Mais il n'en est rien, et on peut relever bien des vers pris à Sénèque dans le monologue du « gouverneur » et surtout dans une tirade de Médée. Cette fois c'est le quatrième acte de la tragédie latine qui est dépouillé, plus discrètement d'ailleurs que ne le sont les autres. Le quatrième acte de la *Médée* de Sénèque consiste en un monologue de la nourrice, qui nous décrit

les opérations magiques de sa maîtresse, et en un autre monologue de Médée qui achève ses charmes sur la scène. La Péruse, tout en substituant à ses exhibitions de sorcellerie un quatrième acte plus véridique et plus propre, comme nous le verrons, à provoquer la catastrophe, n'a pu s'empêcher de retenir quelques traits de la Médée magicienne et de les transporter dans son deuxième acte.

Est-ce un hasard que le « gouverneur » prononce au début du deuxième acte le même nombre de vers (70) que la nourrice au début du quatrième acte de Sénèque ? En tout cas les deux monologues ont des traits communs. C'est la même Médée qui nous est présentée :

Par plusieurs fois, je l'ay vüe en furie
Remurmurant ses vers ; mais maintenant
Elle a tracé je ne sçay quoy plus grand ; etc. (1).

Seulement La Péruse s'est gardé de nous exposer en détail toutes les expériences magiques ; il s'est contenté de nous en donner un seul exemple :

Le grand Serpent en nœux tortillonné,
Oyant ses vers, se taist, tout estonné ;
Puis, en sifflant, sa triple langue tire,
Prest à vomir au gré d'elle son ire,

ce qui n'est pas d'ailleurs une interprétation fidèle des vers de Sénèque :

Hic sera serpens corpum immensum trahit,
Trifidamque linguam exsertat, et quaerens, quibus
Mortifera veniat, carmine audito stupet,
Tumidumque nodis corpus aggestis plicat,
Cogitque in orbes........................ v. 686-690

(1) Cf. Sénèque, 673-675.

Des deux tirades que prononce Médée dans le deuxième acte de La Péruse, la seconde est un développement de douze vers de Sénèque (v. 740-752). L'interprétation française est ici moins heureuse, La Péruse ayant renchéri sur le galimatias de la tirade de Sénèque :

Ciclopes courageux, horriblez vostre ouvrage,
Martelans d'ordre esgal un rougissant orage,
Poly d'esclairs brillans et de coins tous fendans !
Entremeslez parmi des tonnerres grondans ! etc., etc.

La première tirade n'est pas de Sénèque, et elle est presque toute en apostrophes :

O Terre ! ô mer ! ô ciel ! ô Foudres pleins d'encombres !
O Deesses ! ô Dieux ! ô infernales Ombres !
O Lune ! ô Jour ! ô Nuit ! ô Fantosmes volans !
O Daimons ! ô Espris ! ô Chiens d'enfer hurlans ! etc.

C'est un échantillon assez curieux du style tragique du XVIe siècle, défini par Erasme dans l'adage *Tragice loqui* (1).

*
* *

Nous voici au troisième acte qui, comme on l'a dit, répond à la seconde scène du deuxième acte de la *Médée* de Sénèque. L'entrevue entre Créon et Médée, quoique imitée de Sénèque, présente une nouveauté chez La Péruse : elle y est précédée d'un monologue de Créon qu'on ne trouve pas dans la tragédie latine. Dans ce

(1) M. Laumonier, en renvoyant à cet article des *Adages*, a noté qu'avant La Péruse, Ronsard avait débuté par l'apostrophe « O Terre, o mer, o ciel espars », une de ses odes, *Epipalinodie* (*Œuvres* de Ronsard, éd. S. T. M., note à la page 17 du tome II).

monologue, Créon raconte ses songes sinistres et exprime la crainte que lui fait éprouver la présence de Médée. Fait intéressant à noter quand on sait que les songes furent un des éléments essentiels de la tragédie régulière du XVIe siècle. Jodelle s'en est servi dans sa première tragedie, et La Péruse n'a fait que le suivre dans cette voie, si toutefois il n'a pas imité encore ici Sénèque, qui n'a pas dédaigné ce moyen dans quelques-unes de ses tragédies.

Il se peut également que La Péruse ait voulu atténuer par ce monologue la mauvaise impression que devait produire le geste peu délicat d'un roi qui chasse de ses Etats une femme sans défense. Les ordres de bannissement, transmis par le messager, étant restés sans résultat, le doute naît dans l'esprit du roi ; les songes viennent alors achever sa résolution et l'excuser en quelque sorte à nos yeux. La Péruse donne aussi à Créon une conduite plus digne d'un roi quand celui-ci, au lieu d'aller chercher Médée dans sa demeure comme dans la tragédie de Sénèque, il la fait venir devant lui, probablement dans son palais :

> Par quoy j'ay envoyé luy commander qu'ell' vienne
> Soudain par devers moy, de peur qu'il ne survienne
> Sur nous quelque meschef.................

Dans la suite de l'acte, c'est-à-dire dans le dialogue entre Créon et Médée, La Péruse ne s'écarte pas beaucoup de son modèle. Ici, comme dans les deux premiers actes, il omet quelques détails qui lui paraissent inutiles, délaye quelques passages trop ramassés en latin, intervertit l'ordre de quelques vers, et même en introduit un du troisième acte de Sénèque :

Celui fait le peché qui le sent profitable (1).

Il essaye aussi, semble-t-il, de provoquer plus adroitement quelques répliques. Ainsi pour que Créon permette à Médée de débiter sa justification il faut qu'il soit intrigué par quelques mots habilement lancés par son interlocutrice :

M. Tu m'es tenu, Creon, et pour juste loyer
Hors d'icy sans secours, tu me veux envoyer.
. . . .
Cr. Je te suis doncq tenu ? Mais viens ça doncq', dy-moy,
Medée, en quel moyen suis-je tenu à toy ?

Dans la tragédie de Sénèque, Médée prononce sa longue défense (v. 203-252) sans être interrompue par le roi ; dans la tragédie de La Péruse, Créon ne peut s'empêcher de riposter au moment où Médée invoque l'aide qu'elle a donné aux Argonautes :

Ny vertu, ny honneur, te fit les secourir
Mais l'impudicq' amour qui te faisait mourir,

ce qui est emprunté sûrement à Euripide où Jason dit à Médée : « C'est l'amour qui par ses traits irrésistibles te força de sauver mes jours : ô mystère impénérable ! » (v. 526-528).

Le monologue que prononce Médée après la sortie du roi est fait également de réminiscences de Sénèque. La résolution de se venger est prise, Médée elle-même avoue la ruse de son entretien avec le roi :

(1) Cf. Sénèque, *Medea*, v. 500-501.

Eussé-je bien prié ce tiran inhumain,
Eussé-je bien voulu le toucher main à main,
N'eust esté soubs espoir d'avoir loisible espace
De me vanger de luy et de toute sa race ?

Elle évoque ensuite sa puissance magique, ce qui permet à La Péruse de glaner dans plusieurs actes de Sénèque. C'est du troisième acte de la tragédie latine qu'il tire maladroitement ces vers :

N'as-tu sauvé Jason par ton magiq' secours,
Charmant les yeux veillans par ton remasche carme
Et armant contre soy le Terre-né gendarme ? (1)

Par contre, il a retenu avec plus de bonheur un vers du premier acte de Sénèque, que prononce Médée se rappelant ses exploits passés :

Haec virgo feci ; gravior exsurgat dolor ; (v. 49)

mais la traduction française ne conserve pas la vigueur de l'original :

C'est trop peu que cela ; ce sont faits de pucelle.

Le chant du chœur du troisième acte de La Péruse n'est pas imité de Sénèque. Les six premières strophes opposent « l'inconstance » des phénomènes de la nature à la « constance » de la « rigueur » de Médée. Cette antithèse, familière aux poètes du XVI[e] siècle, a pu être prise d'Horace (2), mais, d'après la forme des strophes, il est plus probable que La Péruse s'est inspiré de l'ode

(1) Cf. SÉNÈQUE, v. 465-475.
(2) HORACE, *Epode* XVII, v. 25-26.

de Ronsard *A Cupidon pour punir Jeanne cruelle* (1). Ronsard avait chanté dans cette ode :

Le jour pousse la nuit,
  Et la nuit sombre
Pousse le jour qui luit
  D'une obscure ombre.
. . . .
Mais le mal nonobstant
  D'amour dolente
Demeure en moi constant
  Et ne s'alente.

La Péruse applique cette antithèse à la « rigueur » de Médée :

Le jour chassé de la nuit
  Faict place à la lune
Puis encor le soleil luit
  Chassant la nuit brune.
. . . .
Mais, Medée, ta rigueur
  Constante demeure,
Et prend nouvelle vigueur
  Croissant d'heure en heure.

Si les six premières strophes du chœur du troisième acte sont identiques par la forme, les deux dernières sont différentes, ce qui prouve, encore une fois, que les chœurs de La Péruse n'étaient pas destinés à être chantés.

*
* *

Nous avons vu que La Péruse a fait quelques emprunts au quatrième acte de Sénèque, et qu'il les a transposés dans son deuxième acte. Par contre son

(1) Ronsard, *Œuvres*, éd. S. T. M., II p. 51.

quatrième acte est emprunté presque tout entier au troisième acte de Sénèque. Quelle peut bien être la raison de ses changements ? Il nous semble que La Péruse a rejeté le quatrième acte de Sénèque : d'abord parce qu'il a jugé inacceptables les exhibitions magiques de Médée sur la scène, ensuite parce qu'il a voulu donner plus d'importance à l'acte qui doit déterminer la catastrophe finale. Or, rien en effet n'est plus propre à décider Médée à agir qu'une entrevue avec Jason, qui lui fera sentir encore davantage, après son entrevue avec Créon, sa situation désespérée. Pour cette dernière raison, peut-être, La Péruse a changé aussi un peu le caractère de Jason. Sénèque a essayé de nous le représenter comme une victime de l'amour filial ; il abandonne Médée parce qu'il craint que Créon et Acaste ne réunissent leurs armées contre lui et ses enfants :

> Et quis resistet, gemina si bella ingruant ?
> Creo atque Acastus arma si jungant sua (v. 525-526).

La Péruse, tout en reproduisant la plus grande partie de cette scène, a eu soin d'éliminer ces circonstances atténuantes pour Jason, afin que le crime de Médée nous paraisse moins monstrueux. Il y a là certainement une influence d'Euripide qui n'a pas cherché non plus à embellir le rôle de Jason. Dans la tragédie grecque, Jason nous paraît même lâche, surtout quand nous l'entendons adresser ces mots à celle qui lui a sauvé la vie : « Mais tu as prononcé contre le trône des paroles téméraires, et tu dois t'estimer heureuse que l'exil en soit la seule punition » (v. 453-4). C'est à peu près ce que dit le Jason de La Péruse.

J'en suis marry ; mais quoy ! ce n'est injustement ;
Tu l'as bien merité ; c'est par trop grande audace
De menacer ainsi et le Roy et sa race.

Quant à la structure de l'acte, il est bâti comme le troisième acte de Sénèque : la nourrice et Médée ; Jason et Médée ; Médée ; le chœur. Seulement il est à remarquer que les actes, même ceux qui s'y prêtaient, ne sont pas divisés en scènes dans La Péruse, pas plus d'ailleurs qu'ils ne le sont dans les éditions du XVI[e] siècle de Sénèque.

Le dialogue entre la nourrice et Médée est une traduction très libre du passage correspondant de Sénèque. Qu'on en juge par un seul morceau, assez curieux pour ce que nous y voyons La Péruse employer de nouveau le procédé d'antithèse. On lit dans Sénèque :

Dum terra coelum media libratum feret ;
Nitidusque certas mundus evolvet vices ;
Numerusque arenis deerit ; et solem dies,
Noctem sequentur astra ; dum siccas polus
Versabit Arctos ; flumina in pontum cadent ;
Nunquam meus cessabit in poenas furor,
Crescetque semper.............(v. 401-407)

La Péruse dans sa tragédie donne encore plus de relief à la pensée de Sénèque :

.... avant les luisans jours
Deviendront noires nuis, et les celestes cours
On verra se changer ; avant des eaux la course
On verra roidement retourner vers sa source ;
Avant la Mer sera sans poissons et sans eaux,
Et ne souffrira plus le voguer des bateaux ;
Avant le feu et l'eau ne seront plus contraires ;
Avant les vrais amis deviendront adversaires ;

Avant tout l'univers son ordre changera,
Et ce qui est possible impossible sera.
Que j'oublie le tort et la cruelle injure
De Creon, Roy cruel, et de Jason parjure !

La Péruse s'est plu peut-être à insister sur cette antithèse parce qu'il a pu trouver des développements analogues dans Ronsard ; nous nous permettrons une citation des *Amours* qui ne sera pas défavorable à La Péruse :

Plus tost le bal de tant d'astres divers
Sera lassé, plus tost la terre et l'onde
Et du grand Tous l'ame en tout vagabonde
Animera les abysmes ouverts.
Plus tost les cieux des mers seront couverts
Plus tost sans forme ira confus le monde,
Que je sois serf d'une maistresse blonde.
.... (1)

Quant au dialogue entre Jason et Médée, il est reproduit encore plus librement, maints passages de Sénèque ayant été omis dans l'interprétation française. Ce sont pour la plupart, et pour les raisons que nous avons données plus haut, les lamentations et la défense de Jason éliminées par La Péruse. A part cela, il n'y a qu'un petit détail qui se trouve changé dans cette scène : dans Sénèque, Médée ne découvre qu'à sa nourrice le plan qu'elle a conçu d'envoyer à la nouvelle épouse un manteau, un collier d'or et un diadème (v. 568-574) ; dans la tragédie de La Péruse, Médée demande hypocritement à Jason la permission d'envoyer à Glauque « une riche couronne ».

(1) Ronsard, *I livre des amours, XXVI*, éd. Vaganay, p. 53. (texte de 1552).

Afin que désormais de moy il luy souvienne,
Et nos pauvres enfants comme siens elle tienne.

La Péruse a donc inventé un prétexte pour que les présents de la magicienne soient moins suspects. Corneille a trouvé aussi que Sénèque, pas plus qu'Euripide, n'avait suffisamment dissimulé cette ruse de Médée, et il s'est ingénié à introduire des changements encore plus grands qu'il a expliqués dans son *Examen* de la pièce. Chez lui « Creuse souhaite avec passion cette robe que Médée empoisonne, et qu'elle oblige Jason à la tirer d'elle par adresse ; ainsi, bien que les présents des ennemis doivent être suspects, celui-ci ne le doit pas être, parce que ce n'est pas tant un don qu'elle fait qu'un payement qu'on lui arrache de la grâce que ses enfants reçoivent » (1).

Le monologue que prononce Médée après la sortie de Jason est fait de réminiscences du monologue final du quatrième acte de Sénèque. La Péruse n'a pu s'empêcher d'utiliser encore une fois, quoique discrètement, cet acte où Médée étale sa science magique.

Le plus long chœur de la tragédie de La Péruse est celui qui termine le quatrième acte. Les dix-huit strophes de six vers, cette fois « mesurées à la lyre », paraissent être de l'invention de La Péruse, ou du moins ne sont pas tirées de la tragédie de Sénèque. L'idée que l'homme sage doit se méfier toute sa vie, s'il veut échapper aux pires malheurs, est démesurément amplifiée dans ces cent quatre vers qui sont souvent obscurs et assez médiocres, et qui donnent une assez mauvaise idée de ce qu'eût été La Péruse poète tra-

(1) CORNEILLE, *Œuvres*, éd. Marty-Laveaux, II, 334.

gique laissé à sa seule inspiration. Nous reparlerons de ce chœur dans le chapitre consacré à la représentation de la *Médée.*

⁂

Le cinquième acte a subi, lui aussi, dans l'adaptation française des changements qui ont modifié sensiblement son aspect général. Cet acte dans la tragédie de La Péruse, comme dans celle de Sénèque, peut être divisé en trois parties ou même, quoique cette division ne soit pas marquée dans le texte, en trois scènes : le chœur et le messager ; Médée, la nourrice et les deux enfants ; les mêmes et Jason accompagné de soldats. Dans Sénèque, la première scène est très courte : le messager n'annonce qu'en quelques mots la mort de Créon et de sa fille ; la seconde scène au contraire est beaucoup plus développée (v. 891-977) et occupée presque tout entière par une tirade de Médée (la nourrice ne prononce que deux vers) ; dans la troisième (v. 978-1027) enfin on assiste à la catastrophe finale : le meurtre des deux enfants tués par leur mère sous les yeux de leur père.

Dans la tragédie de La Péruse, la longueur des trois scènes est à peu près équilibrée : la première est allongée par le récit du messager, dans la seconde la tirade de Médée est fortement abrégée, la troisième enfin est reproduite plus ou moins fidèlement.

La Péruse ouvre la première scène par une exclamation que lance le messager : « Mon Dieu, tout est perdu ! » Cette exclamation, tout en gardant la vigueur du « Periere cuncta » de Sénèque, doit produire plus

d'effet qu'en latin où elle est affaiblie par deux autres vers qui la suivent :

> ....concidit regni status.
> Nata atque genitor cinere permixto jacent.

Ici s'arrête l'imitation que fait La Péruse de la première scène de Sénèque, très judicieusement d'ailleurs puisqu'il est un peu risible d'entendre le chœur conseiller qu'on éteigne la flamme et le messager lui répondre que l'incendie se propage par l'eau qu'on y verse et les obstacles qu'on lui oppose.

Le tragique latin, se hâtant de nous faire entendre la longue tirade prononcée par Médée, n'a donné aucun détail sur la mort du roi et de sa fille. La Péruse s'est alors souvenu du récit de la catastrophe, fait à Médée même par le messager dans la tragédie d'Euripide. Le morceau a dû lui plaire, puisqu'il en a fait une traduction libre, mais complète et assez soignée. Les soixante-quatorze décasyllabes de la version française nous paraissent au point de vue du style un des morceaux les mieux réussis de la tragédie de La Péruse. On s'aperçoit qu'il a changé de modèle et qu'il s'est efforcé d'imiter l'élégante simplicité du récit grec. Sa narration devient ici coulante et contraste avec l'enflure de quelques morceaux imités ou traduits de Sénèque. La Péruse a réussi à reproduire, sans les délayer, presque tous les détails du récit grec. Il en a même ajouté, comme dans ce tableau un peu maniéré de la coquetterie de Glauque :

> Elle receut ce beau don, mais encore
> Aussi soudain son chef blond en decore.

Tantost apres, mignardée au regard
D'un miroër, par maint geste mignard,
Pompante ainsi d'une honteuse gloire,
Par le palais, traçoit ses pas d'ivoire,
Se promenant, et or' d'un petit clin
Jettoit ses yeux dessus son col marbrin,
Or' regardoit de son gentil corsage,
Pour façonner ses pas, l'ombre volage.

Les vers qui décrivent les tortures, auxquelles succombent la jeune princesse et le roi qui accourt à son aide, ne manquent pas de vigueur, mais on doit reconnaître que les alexandrins se seraient mieux prêtés que les décasyllabes à cette partie narrative et pathétique.

Prolongeant ainsi cette première scène, et pour éviter d'allonger le dernier acte (qui dans presque toutes les tragédies de l'époque est le plus court), La Péruse s'est vu obligé d'abréger la tirade de Médée qui dans la tragédie de Sénèque occupe plus de la moitié du cinquième acte. Ce raccourcissement de la seconde scène du cinquième acte est significatif à un autre point de vue : il nous confirme encore une fois la tendance qu'a eue La Péruse d'adoucir le caractère monstrueux de Médée, étalé avec trop de complaisance par Sénèque. Ce n'est pas à dire qu'on ne trouve point dans cette scène de la tragédie de La Péruse de ces vers, dont Sénèque a eu le secret, et qui, plus par un pathétique puissant que par une émouvante sincérité, produisent un effet recherché. Ainsi, comme dans Sénèque, à la nourrice qui lui conseille la fuite Médée répond avec une cruauté raffinée :

Quoy fuir ? quand desja en fuitte je seroye,
Pour voir de si beaux jeux encor je reviendroye.
Ils sont doncques bruslez ! ô desirez propos !
J'auroy doresnavant en mon esprit repos.
On ne dira jamais, courageuse Medée,
Que sans te revenger un meschant t'ait blessée.
Que reste-t-il plus, sinon que massacrer les filz
Qu'avecq' ce desloyal mal-heureuse je fis ?

Mais ce serait changer tout à fait le caractère de la Médée de Sénèque que d'éliminer des traits pareils, et La Péruse ne l'a pas fait. Il s'est gardé tout au moins de reproduire des passages de Sénèque vraiment révoltants, comme celui où Médée se réjouit d'avoir décapité son frère et d'avoir fait dépecer le corps de Pélias par ses propres filles (v. 911-914), ou cet autre où elle regrette de ne pas avoir quatorze enfants pour les égorger tous à la fois (v. 954-956).

Ce qui est plus regrettable, c'est qu'il n'a pas essayé, même en imitant Sénèque, de nous représenter Médée assaillie de remords avant son crime fatal. Combien son cinquième acte aurait gagné, s'il avait emprunté à Euripide cette scène admirable où l'on pénètre toute la détresse profonde d'une mère vouée fatalement au crime le plus abominable ? Par contre il n'a pas omis de nous montrer Médée assaillie par une « horrible Megere » et par l'ombre de son frère qui vient pousser à la vengeance. Et nous voyons cette vengeance exécutée devant nos yeux, sur la scène. Voilà le défaut principal de la pièce aux yeux du bon Colletet ! Laissons le formuler ses remarques puisqu'il exprime une opinion qui ne lui était pas personnelle, mais qui était l'opinion générale... : « La Péruse viola notablement l'une des principales Regles que prescrivent les grands

Maistres de l'Art. Ils disent qu'il ne faut pas tousjours representer les horreurs de la Tragedie devant le peuple, et donnent pour exemple celluy de *Médée* elle-même :

Nec pueros coram populo Medea trucidet

Cependant la Peruse faict esgorger par sa trop cruelle Medée ses trois (sic !) enfans en la presence de Jason et de tous les Assistans, et imprime ainsy dans l'esprit du spectateur une Horreur capable de faire trembler les Hommes et avorter les Femmes. Ainsy ce jeune Poëte ne sçavait pas encore *que la moitié de la Tragedie se joue derrière le Théâtre* ; que l'on y propose veritablement sur la scène les sanglans Desseins, mais que l'on les execute derriere la tapisserie » (1).

Il est curieux de constater que c'est dans les mêmes termes que s'exprime sur cette question, « non sans naïveté », P. Delaudun d'Aigaliers : « Je dirai, en passant, *que la moitié de la tragedie se joue derrière le théâtre* » (2).

D'où vient donc cette hardiesse de La Péruse de violer un des préceptes fondamentaux de l'art poétique ? Il a simplement reproduit cette dernière scène de Sénèque, évitant, comme dans la scène précédente, de traduire ce qui pourrait, à son avis, choquer un esprit délicat. Ainsi il éliminera ce propos insensé de Médée :

In matre si quod pignus etiamnum latet,
Scrutabor ense viscera, et ferro extraham (v. 1012-13).

(1) Colletet, *op. cit.*, p. 213.
(2) Cité par Rigal, *Le Théâtre français avant la période classique*, p. 118.

Quant à la partie imitée, son dialogue devient parfois plus vif que celui de Sénèque, comme dans ces courtes répliques de Jason et de Médée :

J. L'autre au moins me demeure
Ou je meure avecq' luy !
M. Sans toy je veux qu'il meure.
J. Qu'il vive ! je te pri' par celuy mesme flanc
Qui le porta.
M. Non ! non, il mourra : c'est ton sang !

Le « chariot œlé » est le *deus ex machina* que La Péruse n'a pas voulu rejeter pour donner à sa tragédie un autre dénouement (1). Corneille au contraire ira dans ses changements jusqu'à provoquer le suicide de Jason, ce qui modifie un peu trop la fable antique.

Notons encore que La Péruse conclut sa tragédie par une sorte de morale prononcée par Médée :

Qui aura desormais de faux amant le blasme
A l'exemple de toy se garde du danger
Par qui j'apren mon sexe à se pouvoir vanger !,

tandis que la tragédie de Sénèque finit par un cri désespéré de Jason :

Per alta vade spatia sublimi aetheris :
Testare nullos esse, qua veheris, deos.

(1) Andé de Rivaudeau déjà n'approuvait pas de pareils dénouements, et visait justement celui de la *Médée* : « Un moindre vice est de ce qu'ils appellent les machines, c'est-à-dire les moyens extraordinaires et surnaturels pour delier le nœud de la tragedie : un dieu fableux en campagne, *un chariot porté par un dragon en l'air*, et mille autres grossières subtilités sans lesquelles les poëtes mal fournis d'invention, ou d'art, ou mespirans ce dernier, ne peuvent venir à bout de leur fusée ni depestrer le nœud gordien, sinon de la façon du grand Alexandre, à coup de baston ». *Avant-parler de la tragedie d'Aman*, éd. 1859, p. 46.

*
* *

Peut-on dire de la *Médée* de La Péruse qu'elle n'est qu'une simple traduction de la *Médée* de Sénèque ? Ce serait exagéré, et, disons le mot, injuste après une comparaison impartiale des deux tragédies. Il résulte de celle que nous venons de faire, avouons-le, que La Péruse s'est servi largement de la tragédie latine, et qu'il lui a pris même près des deux tiers de sa pièce (1) ; d'autre part, il doit à Euripide, outre quelques petits emprunts déjà signalés, le personnage du « gouverneur des enfants » et le récit de la mort de Créon et de Glauque. Il ne reste donc à La Péruse que le monologue de Créon au début du troisième acte et deux chœurs (ceux des troisième et quatrième actes), si l'on ne compte que les passages pris en bloc, en ne tenant pas compte des vers disséminés parmi les emprunts. Mais, le travail original de La Péruse a consisté dans un nouvel agencement de la matière adoptée et dans le triage, souvent judicieux, qu'il a fait des passages empruntés à Sénèque. Nous avons vu qu'il y a réussi en partie, et pour ne citer que deux exemples : l'exposition dans son premier acte ne se fait pas par un monologue comme dans Sénèque ; l'action de son quatrième acte est plus propre que celle de la tragédie latine à provoquer la catastrophe finale. A côté de ces changements apparents il en est d'autres qui procèdent, eux aussi, il nous semble, du désir de faire mieux que son

(1) La Péruse n'a pas reproduit la plus grande partie du premier acte de Sénèque (v. 24-115), le début du deuxième acte (v. 116-149) et une grande partie du chœur du troisième acte (v. 599-669) ; du quatrième acte (v. 670-878) il n'a pris que quelques vers utilisés par-ci par-là dans les longues tirades.

modèle. Ainsi les caractères de trois des principaux personnages sont plus ou moins modifiés : la Médée de La Péruse est, si peu soit-il, plus humaine et plus digne de pitié, moins cruelle et surtout moins magicienne que la Médée de Sénèque ; son Créon inspire moins de mépris, parce qu'il a su lui rendre un peu de sa dignité royale ; le Jason de La Péruse, au contraire, se rapprochant davantage de celui d'Euripide, est plus méprisable que le Jason de Sénèque.

Pouvait-on mieux attendre d'un débutant de 23 à 24 ans, d'un écolier encore inexpérimenté quoique plein d'ambition, à une époque où la langue poétique était en formation, où le genre tragique était sans tradition, où l'on avait enfin d'autres vues que de nos jours sur la traduction et sur l'imitation ?

Nous avons vu que La Péruse a traduit souvent librement et maintes fois avec un rare bonheur, que certains passages latins n'ont perdu rien de leur vigueur dans la version française, que d'autres au contraire sont moins encombrés du fatras mythologique et plus coulants, que les dialogues de la tragédie française sont parfois assez vifs avec quelques réparties très adroites ; — enfin au point de vue du style la *Médée* marque, sinon une date, au moins un progrès incontestable sur la *Cléopâtre* de Jodelle et les traductions de la première moitié du XVIe siècle.

Ces qualités précieuses à cette date ne peuvent pas cacher certains défauts déjà signalés au cours du travail, tels parfois une enflure de langage résultant d'un souci de s'élever à la hauteur du « style tragique » ou bien une platitude rendue inévitable par le développement d'un lieu commun déjà maintes fois rabattu. Il

serait aussi superflu de chercher dans la tragédie de La Péruse, comme dans toutes les autres de l'époque, des caractères bien dessinés ou des intrigues savamment conduites, habilement dénouées. Il fallait d'abord que les écrivains apprissent à écrire pour léguer à leurs successeurs un instrument plus commode à manier, une langue plus propre à exprimer les sentiments subtils et les hautes pensées. Et l'éloge que Faguet a décerné à La Péruse n'est pas mince : « Entre un tragique de 1553 (c'est de La Péruse qu'il s'agit) et un tragique de 1600, il y a peu de différence quant au style et à la facture du vers » (1).

Il est difficile aujourd'hui de se rendre compte de la tâche ardue d'un poète tragique, et même d'un traducteur du milieu du XVI[e] siècle. Sebillet, qui traitait la version comme un genre spécial et la confondait avec l'imitation, a éprouvé toutes les difficultés d'une traduction en vers : « Si je n'ay traduit, dit-il, vers pour vers, ça esté pour ce que je ne l'ay peu, et que je croy qu'il ne se peut faire, et l'eussent entrepris ceus qui fondent l'immortalité de leur nom sur moindre chose que cela » (2). M. Sturel remarque bien à cette occasion : « On ne s'étonnera pas après cela que l'*Iphigénie*, qui a 1650 vers à peine dans le texte en ait plus de 3300 dans la traduction de Sebillet » (3). Ce qui est plus curieux c'est d'entendre ce qu'en pense Voltaire deux siècles plus tard, à une époque où la langue française avait acquis toutes ses qualités et était devenue langue universelle. « Rien n'est plus difficile, écrit-il à

(1) FAGUET, *op. cit.*, p. 93.
(2) SEBILLET, *Iphigene*, 1549, f. 5 r°.
(3) STUREL, *Essai sur les traductions du théâtre grec... R. H. L.* 1913, p. 641.

propos de la *Médée* de Corneille, que de traduire les vers latins et grecs en vers français rimés : on est presque toujours obligé de dire en deux lignes ce que les anciens ont dit en une » (1). On est presque tenté de reconnaître après cela que La Péruse a fait un tour de force en ne prolongeant que de quelques deux cents vers la tragédie de Sénèque ; — encore les vers latins sont-ils plus longs que les vers français.

Il resterait encore à savoir si la manière d'adaptation que La Péruse a pratiquée était en contradiction avec les théories de la Pléiade. Le seul fait que La Péruse a été proclamé, par le « prince des poètes », le second poète tragique français suffirait à prouver qu'il n'a pas été considéré comme un traducteur mais bien comme un poète original et même comme un novateur. N'était-il pas appelé « l'Euripide français » et peut-on trouver au XVIe siècle une seule allusion aux emprunts qu'il a faits à Sénèque ? On peut objecter que la nouvelle école fermait volontairement les yeux sur ses propres défauts, ne s'attaquait qu'à ses adversaires, et qu'il faudrait poser la question de la manière suivante : la *Médée* aurait-elle été regardée par du Bellay comme une simple traduction, si elle avait eu pour auteur un Sebillet ou plutôt un poète n'appartenant à aucune des deux écoles ? Il nous semble que, même la question ainsi posée, l'auteur de la *Médée* ne se verrait pas disqualifié par ses contemporains et qu'il aurait droit au titre conféré à La Péruse par Ronsard.

La *Médée* ne répondait peut-être pas complètement aux conditions d'une bonne imitation définie par du

(1) CORNEILLE, *Œuvres*, éd. M. Laveaux, II, p. 333.

Bellay, mais elle était encore plus loin de ce que celui-ci exigeait d'une traduction. Traduire, c'est pour du Bellay suivre le modèle ligne par ligne, vers par vers, et « n'espacier point hors des limites de l'aucteur » (1), ce qui était bien difficile à atteindre dans une traduction en vers ; imiter c'est choisir les *meilleurs auteurs* « selon son naturel et argument », puis donner une œuvre personnelle « se transformant en eux, les devorant et, après les avoir digerez, les convertissant en sang et nourriture » (2).

La Péruse n'a donc pas traduit, parce qu'il n'a jamais suivi servilement son modèle. Il a même pris de grandes libertés en changeant l'ordre des actes et des scènes, en introduisant de l'Euripide, en ajoutant du sien. Quant à la question de savoir s'il a imité selon les préceptes de du Bellay, il serait très malaisé d'y répondre affirmativement. D'abord, il n'a pas choisi le meilleur auteur pour son modèle, mais Sénèque n'était-il pas regardé comme un grand maître et n'a-t-il pas été imité plus tard par d'autres, même par Garnier, le plus grand poète tragique de la nouvelle école ? Les autres poètes de la Pléiade imitaient-ils toujours avec beaucoup de discernement ? — D'autre part La Péruse ne s'est pas suffisamment affranchi de son modèle et il a eu bien souvent, au cours de son travail, sous ses yeux la tragédie latine, mais du Bellay n'a-t-il pas traduit des passages entiers pour les insérer dans le manifeste même où il fulminait contre la traduction ?

(1) DU BELLAY, *Deffence*, éd. Chamard, I, v. p. 88.
(2) DU BELLAY, *Deffence*, éd. Chamard, I, VII, p. 99 ; voir sur cette question Chamard, *J. du Bellay*, p. 120-123.

IV.

Avant de conclure cette partie de l'étude, il faudrait éclaircir la question de la représentation de la *Médée*. A-t-elle été écrite en vue d'une représentation ? a-t-elle été jouée ? si oui, quand, où et par qui ? — voilà ce qu'il est difficile, mais ce qu'il serait important d'établir.

Pour établir des conjectures (puisque sur ce point il n'y a pas de témoignages précis) sur la destination que La Péruse a voulu donner tout d'abord à sa tragédie, il faut se rappeler les circonstances qui l'ont fait poète tragique. C'est le succès retentissant de la *Cléopâtre*, sans aucun doute, qui a incité le compagnon et l'interprète de Jodelle à tenter la gloire dans cette voie encore inexplorée. Quoi de plus humain, à cet âge-là, que d'envier un camarade plus jeune et de tenter de devenir son émule, sinon de le surpasser ? Or, La Péruse ne pouvait pas atteindre le but proposé par une simple impression de la pièce ou, ce qui est pis, — puisque la *Médée* ne fut pas imprimée de son vivant — par la lecture de son manuscrit dans des cercles plus ou moins restreints. Il destinait probablement sa tragédie à une scène quelconque, improvisée sans doute, et peut-être nourrissait-il l'espoir secret de la voir applaudir par les mêmes personnes qui avaient consacré le succès de la *Cléopâtre*.

Nous avons parlé dans la partie biographique de cette étude des témoignages peu sûrs d'une représentation de la *Médée* du vivant de l'auteur, en 1553, et nous avons conclu que, faute de documents authentiques, ces témoignages doivent être rejetés ; d'autre part, il nous a semblé peu probable que la gloire de La Péruse eût

pu se propager uniquement par la lecture de ses manuscrits (1). Mais, si l'on ne peut établir que la *Médée* ait été représentée en 1553 ou 1554 à Paris ou à Poitiers, on a des témoignages plus solides touchant une représentation en 1572, c'est-à-dire dix-huit ans après la mort de La Péruse. On trouve en effet dans le journal d'un notaire de Parthenay, Généroux, sous la date de 1572 *juin*, le passage suivant : « Le dimanche, premier jour de juin, jour de Trinité, je fis jouer à la Croix du Marchioux la tragédie de Médée, chose fort magnifique tant pour être bien jouée que pour les feux artificiels et autres singularités. Les personnages étaient : Me Pierre Royer, Médée ; Claude Moyer, nourrisse ; Me Gilles Gauldin, Créon ; Réné Gaultrean, Jazon ; Jacques Amidoux, Me d'hostel ; Jehan Chaboceau, premier gentilhomme ; France Cossard, second ; Michel Passebon, premier héros ; Jehan de Troye, IIe ; Nicolas Charpentier, messager ; Me Jehan Riollet, régent chez Maurivet, gouverneur des enfants ; René Guy, I fils ; Jacques Bouhereau, II fils ; Mathieu Harouet, Glauque ; Colas Proust, gouvernante ; Jacques Proust, I damoiselle ; Margat, II damoiselle ; Michel Barengier, I coheur ; mon frère Pierre Généroux, II coheur ; Loys Guy, III coheur ; Bonaventure Proust, IIII » (2).

Est-ce bien la *Médée* de La Péruse qui a été montée, le jour de la Trinité, à Parthenay, par les soins du notaire Généroux qui ne trouve pas nécessaire de nous

(1) V. plus haut, p. 45.
(2) Journal historique de GÉNÉROUX, notaire à Parthenay (1567-1576), publié par Bélisaire Lédain. (*Mém. de la Soc. de statistique des Deux-Sèvres*, 2e série. Tome II, 1862), p. 88-89.

dire le nom de l'auteur ? M. Lanson dit : « C'est possible » (1). M. Clouzot est plus affirmatif, puisqu'il écrit : « Mais la célèbre tragédie fut jouée vingt ans plus tard à Parthenay, par des amateurs dirigés par le notaire Denis Généroux » (2). Un peu après, il accompagne le passage cité du journal des commentaires suivants : « Cette distribution des rôles vient fort à propos suppléer au peu d'indications de la pièce imprimée. On constate ainsi la présence de personnages muets : Glauque, à qui le chœur adresse ses recommandations au quatrième acte ; les deux enfants que Médée met à mort au cinquième ; les figurants des deux sexes formant la suite de Glauque, de Créon, de Jason. Les quatre « coheur » composent la foule. Comme dans les mystères, les rôles de femmes sont encore tenus pas des hommes, mais l'apparition des « feux artificiels » et « autres singularités » dénote un certain progrès dans la mise en scène » (3).

Il nous semble, à nous aussi, qu'il ne peut s'agir d'aucune autre *Médée* que de celle de La Péruse, mais malheureusement la preuve décisive encore ici fait défaut, et l'on doit recourir à des conjectures plus ou moins probantes. Tout d'abord on ne connaît, même de titre, aucune *Médée* française, écrite au XVIe siècle avant ou après celle de La Péruse, et c'est par confusion qu'on en a attribué une à Scevole de Sainte-Marthe et une autre à Claude Binet (4). La tragédie qu'a fait jouer

(1) LANSON, *art. cit. R. H. L.* 1903, p. 202.
(2) CLOUZOT, *L'ancien Théâtre en Poitou* (*Bulletin et Mém. de la Soc. des Antiquaires de l'Ouest.* Tome XXIV, 2e série, 1900), p. 225.
(3) *Ibid*, p. 226.
(4) V. plus haut, pp. 73, 78.

le notaire Généroux n'a pu être non plus une traduction littérale de la *Médée* d'Euripide ou de la *Médée* de Sénèque (1) : dans la relation citée on ne trouve pas parmi les personnages l'Egée de la tragédie grecque ; par contre on y trouve le « gouverneur des enfants » qui ne figure pas dans la tragédie latine, et Glauque qui dans Sénèque s'appelle Creuse (2).

Mais, dira-t-on, la liste de personnages, donnée par le notaire Généroux, ne concorde pas non plus avec celle de la *Médée* de La Péruse. C'est exact, seulement la relation citée contient tous les personnages de la tragédie de La Péruse, et pour ceux qui y sont en surplus on peut sans doute trouver une explication satisfaisante. Ces personnages « sufficitaires », pour ainsi dire, sont : Glauque, les deux enfants, M^e^ d'hostel, deux gentilshommes, deux « héros », I et II damoiselle, quatre « coheur ». Comme le remarque M. Clouzot, Glauque a pu être présente sur la scène au quatrième acte et les deux enfants au cinquième acte. Après la sortie de Jason au quatrième acte, Médée prononce un monologue menaçant dont les deux derniers vers sont :

> Et vous, enfans mal-nez, la couronne mortelle
> De ma part porterez à l'espouse nouvelle.

(1) On sait que Du Verdier (*Bibl. Franç.* II, p. 337) attribue une traduction de la *Médée* d'Euripide à J. A. de Baïf.

(2) Le nom de *Glauque* ne figure pas dans la *Médée* d'Euripide, mais on le trouve dans le résumé qui précède la tragédie ; La Péruse l'a pu trouver aussi dans l'*Argumentum* de la *Médée*, de Buchanan. Il est intéressant de noter que dans la *Médée* de Dolce, qui est pourtant une imitation de la *Médée* d'Euripide, la princesse s'appelle Creusa : « Io son Creonte di Creusa padre (éd. de Venise, 1566, f. 13 v°). Dans la tragédie italienne il y a un personnage, *consigliere*, qu'on ne trouve dans aucune autre *Médée*, et qui n'est pas non plus dans la relation de Généroux ; par conséquent ce n'était pas non plus une traduction de la *Médée* de Dolce qu'on a jouée à Parthenay.

Voilà que les deux enfants sont encore ici présents et chargés de porter le présent de Médée à Glauque, puisque c'est à eux que s'adressent les deux vers cités. Le chant de chœur qui suit ce monologue finit par cette strophe :

Fille à Creon, si tu m'en croy,
Le don, bien que beau, ne reçoy
De la main ennemie,
De crainte que ne soit caché
Le serpent de venin taché
Dessoubs l'herbe fleurie.

Or, il se peut que le régisseur improvisé de la *Médée*, qu'était le notaire Généroux, ait cru nécessaire la présence de Glauque au moment où cette strophe était prononcé par le chœur. La princesse a pu être introduite pendant le long chant du chœur, et nous irons jusqu'à supposer que les enfants ont pu lui remettre le présent de la couronne sur la scène même, devant les yeux des spectateurs. Et qui sait si le notaire Généroux n'a pas pris la fantaisie, pour charmer ses spectateurs provinciaux, de montrer au même moment la mort de Glauque et de Créon d'après le récit détaillé du messager au cinquième acte ? C'est peut-être pour cette circonstance qu'on a employé les « feux artificiels » que Généroux note avec fierté dans son journal. Mais alors la scène a dû être changée pendant le chant du long chœur, ou bien on a pratiqué le décor simultané des mystères. Peut-être ni l'un ni l'autre : Glauque a pu entrer pour recevoir le présent dans la pièce où Médée venait de prononcer son monologue. On se souciait probablement peu de cette invraisemblance, puisqu'on sait que les pièces représentées au XVI[e] siècle

ne conservaient pas rigoureusement l'unité de lieu. Ainsi, on peut conclure d'après le texte que l'action de la *Médée* de La Péruse devait se passer en deux endroits différents : l'acte III dans le palais de Créon qui fait venir Médée « devers » lui, les autres dans le palais ou plutôt dans une demeure provisoire de Médée.

Notons encore que les deux enfants devaient être présents au deuxième acte également, puisque le « gouverneur » les invite à fuir devant Médée. Quant aux autres personnages muets, M. Clouzot remarque qu'ils devaient former la suite de Glauque, de Créon et de Jason. Cette hypothèse est plausible, d'autant plus qu'on peut trouver des exemples de ces figurants muets au XVIe siècle. On sait que dans une représentation de l'*Œdipe roi*, qui eut lieu en Italie en 1585, 108 personnes paraissaient sur la scène ; la suite du roi comptait vingt-huit personnes, celle de Jocaste vingt-cinq, celle de Créon six (1). Le notaire Généroux a donc pu suivre un usage et donner à Créon, à Jason, à Glauque et aux deux enfants un « maistre d'hostel », deux « gentilhommes » deux « héros » (hérauts d'armes accompagnant le roi, probablement), deux « damoiselles » et une « gouvernante ».

Restent encore quatre « coheur » qui, d'après M. Clouzot « composent la foule ». Cette explication ne nous semble pas être la meilleure, et nous n'avons pu trouver aucun autre exemple du mot « coheur », qui pût nous aider à démêler le sens de ce mot. Cela nous induit à croire que le mot ainsi écrit n'est qu'une faute, soit de transcription, soit d'impression, ou bien — ce qui est

(1) CREIZENACH, *op. cit.*, II, p. 418.

plus probable — une forme inusitée du mot *chœur*. Sebillet nous confirme que l'orthographe du mot était indécise au XVIe siècle :... « savans hommes François ont, qui retenu, *chorus*, qui retourné, *chore* : je l'ay traduit et écrit, *cœur* : traduit, pour ce que le grec et latin entandans par ce mot troupe d'hommes ou de femmes, ou *personne la representant* » (1). Or, n'a-t-on pas remarqué que dans la relation du notaire Généroux le mot *chœur* n'existe pas ? et peut-on imaginer, d'autre part, au XVIe siècle une tragédie sans chœurs ? A notre avis les quatre personnes, désignées dans le journal de Généroux par le mot « coheur », étaient chargées de reciter les quatre chœurs qui finissent les quatre premiers actes de la *Médée* de La Péruse. Ces chœurs ne pouvaient pas être chantés puisqu'ils n'étaient pas tous « mesurés à la lyre » ; Sebillet d'autre part nous apprend dans le passage cité qu'une seule personne pouvait « représenter » le chœur. Il est vrai que le chœur de la *Médée* prend part au cinquième acte également, mais il n'y prononce qu'incidemment quelques vers. Généroux probablement n'a pas jugé nécessaire de charger une personne spéciale de ce rôle insignifiant : un des quatre « coheur » a pu facilement assumer cette tâche.

Les relations mêmes du notaire Généroux tendent à confirmer que c'est bien la *Médée* de La Péruse qu'il a fait représenter dans la ville de Parthenay. Cet amateur de spectacles devait être au courant du « mouvement théâtral » de l'époque, puisque nous le voyons à Poitiers cette même année 1572 assister « le dimanche,

(1) SEBILET, *Iphigene*, aux lecteurs, f. 4 v°.

lundy et mardy XXVII, XXVIII et XXIX de juillet » au couvent de Moustierneuf, à une représentation de l'*Histoire de Job* écrite par Tiraqueau le jeune et Scévole de Sainte-Marthe (1). La Péruse comptait à Poitiers bien des amis restés fidèles à sa mémoire, sa *Médée* y a été imprimée deux fois et il n'y a rien d'étonnant à ce que Généroux ait porté son choix sur une tragédie « fameuse » à cette époque et surtout dans cette ville.

Il est à regretter que la relation de cette représentation ne contienne pas plus de détails sur le jeu et la mise en scène si discutés pour cette période du théâtre. Généroux n'était probablement pas un débutant dans l'organisation des spectacles : il emploie pour la représentation de la *Médée* les « feux artificiels », il donne une suite aux grands personnages ; il note les « habits magnifiques » des personnages de l'*Histoire de Job*, mais la représentation de cette pièce ne le satisfait pas, ce qui prouve qu'il sait déjà reconnaître une bonne interprétation.

Comme on ne peut dire que la représentation de Parthenay fut la « première » de la *Médée*, on ne saurait non plus affirmer qu'elle n'eut plus de « reprise » au cours du XVIe siècle. On ne possède aucun document, il est vrai, sur une autre représentation de la *Médée*, mais réussira-t-on jamais à établir une liste complète des pièces jouées au siècle de la Renaissance ? Jacques Grévin écrivait en 1561 à propos des chœurs de son *Jules César* : « J'ay eu en ceci esgard que je ne parloy pas aux Grecs, ni aux Romains, mais aux François, lesquels ne se plaisent pas beaucoup en ces chantres

(1) *Journal* de GÉNÉROUX, p. 89.

mal exercitez, *ainsi que j'ay souventes fois observé aux autres endroicts ou l'on en a mis en jeu* » (1). Or, au moment où Grévin avait vu « souventes fois » déjà « ces chantres mal exercitez » il n'y avait que quelques tragédies, parmi lesquelles la *Médée* de La Péruse, qui fussent imprimées et, s'il ne faut pas compter la *Sophonisbe* de Saint-Gelais, une seule, la *Cléopâtre* de Jodelle, qui, d'après les documents arrivés jusqu'à nous, eût été jouée. Où Grévin a-t-il pu alors entendre chanter des chœurs qui ne plaisaient pas au public ? Assûrément, ou nous nous trompons lourdement, dans des représentations dont les relations ne sont pas parvenues jusqu'à nous. Ainsi la possibilité d'une représentation de la *Médée* de La Péruse, soit antérieure, soit postérieure à celle de Parthenay, n'est pas exclue, et peut-être un jour tirera-t-on de la poussière un document qui aura plus de valeur que le journal de Généroux.

Quoi qu'il en soit on ne peut pas ne pas constater que la représentation de Parthenay, en 1572, coïncide avec un réveil de la renommée de La Péruse. La décade de 1570-80 marque d'ailleurs le triomphe de la tragédie du XVIe siècle — Jean de la Taille et Robert Garnier firent imprimer alors toutes leurs tragédies, — et la gloire de La Péruse, loin d'en être affaiblie, ne fit que s'affermir. Claude Binet, pour assurer le succès de ses propres poésies, les fait précéder en 1573 par une édition des œuvres de La Péruse ; le libraire Benoist Rigaud réédite le recueil ainsi constitué à Lyon, en 1577. Plus significatives encore que les succès de librairie sont les

(1) Jacques GRÉVIN, *Le Theatre*, Paris, MDLXI, II, f. 4 v°.

louanges données à La Péruse par les poètes qui, à la différence de ceux qui pleurèrent sa mort, ne purent pas le connaître personnellement. Pour plusieurs des poètes de cette nouvelle génération les trois noms représentatifs de l'art tragique en France étaient Jodelle, La Péruse et Garnier.

Le poète bordelais, Pierre de Brach, l'ami de Montaigne, reprenant un lieu commun de la poésie lyrique de l'époque, écrit à son « Aimée » :

Je ne veux point, que ma Muse foudroye
Un vers tragic dessus un eschaffaut.
Je ne veux point, qu'elle anime à l'assaut
Les Grecs, campés devant les murs de Troye.
Car de *Garnier* la Muse Poëtique
De *la Peruse*, et du filz *Delien*,
Gaignent le bouc, comme un pris ancien
Pour guerdonner une Muse tragique (1).

Gui de Févre de la Boderie, retraçant dans son poème de la *Galliade* l'histoire de la poésie française, arrive à la tragédie :

Soit en despit de mort, à jamais immortelle
La gloire et le renom du *Delien Jodelle*
Qui d'un vers furieux, hautain, et plein d'ardeur,
Du theatre François a comblé la rondeur :
Et *Peruse* avec luy, qui dessus a guidee
La rage, et les fureurs de l'horrible Medee.
Soit de *Garnier* garny le docte et large front
D'un rameau de l'hierre entortillé en rond (2).

(1) *Les Poemes* de Pierre DE BRACH BOURDELOIS. Divise's en trois Livres. *A Bourdeaux*, par Simon MILLANGES, 1576, f. 5v° (*Bibl. Nat.* Ye 865).

(2) Gui LE FÉURE DE LA BODERIE, *La Galliade* ou *de la Revolution des Arts et Sciences*. A Paris, chez Guillaume Chaudière, 1578, f. 124 v° (*Bibl. Nat.* Rés. Ye 519).

Trente ans plus tard, « Claude Guerin d'Arroniere, Angevin, dans la Preface de sa Tragedie de *Panthée ou de l'amour congugal* parlant de nos Poëtes François, dict qu'entre les Poëtes Tragiques, *Garnier*, *la Peruse* et *Jodelle* ont faict rajeunir l'Antiquité, et donné aux Muses le sejour et le vestement François » (1).

Voilà trois jugements presque identiques et tous de poètes qui ne connaissaient pas personnellement La Péruse, et par conséquent qui n'écrivaient pas pour le flatter. On a peine à comprendre aujourd'hui que l'auteur de la *Médée* soit mis au-dessus d'un Grévin et d'un Jean de la Taille qui ne sont même pas mentionnés par les poètes cités. Que la *Médée* ait provoqué une admiration sans réserve en 1553 et en 1554, c'est bien naturel ; ce qu'il est plus difficile d'admettre, c'est l'importance attribuée au rôle de La Péruse. Mais, d'autre part, il ne faut pas lui contester non plus la place qu'il occupe réellement dans l'histoire de la tragédie du XVIe siècle. Grévin et Jean de la Taille, négligés injustement, comme on l'a vu, par trois poètes, n'ont pas hésité à diminuer, eux aussi injustement, les mérites des autres.

Grévin dans son *Brief Discours pour l'intelligence de ce theatre* avance cette affirmation audacieuse : ...« pourautant que *premier* de nostre temps je me suis hazardé de mettre la Tragedie et la Comedie Françoise entre tes mains » ; puis, se contredisant, il fait des concessions à Jodelle, « homme qui merite beaucoup pour la promptitude et gentillesse de son esprit » et celui

(1) COLLETET, *op. cit.*, p. 224. Nous n'avons pu consulter cette tragédie de Darronière, mais la référence de Colletet n'est pas douteuse.

« qui les [la tragédie et la comédie] a tirees des Grecs et Latins pour les replanter en France. » Pour expliquer cette contradiction, et pour atténuer encore davantage sa première affirmation, il poursuit : « Mais aussi je diray ceci sans arrogance, que je suis encores à voir Tragedies et Comedies Françoises, excepté celle de *Médée* et d'*Hecuba*, lesquelles ont esté faictes vulgaires, et prises du Grec d'Euripide » (1). Il ne mentionne, pas plus que le notaire Généroux, l'auteur de la *Médée* à laquelle il fait des concessions. Il est évident qu'il ne peut pas s'agir de la traduction de Baïf, dont parle Du Verdier (2), puisqu'elle n'a jamais été publiée ; c'est à la *Médée* de La Péruse, sans aucun doute, que Grévin fait allusion. Il la dit prise « du Grec d'Euripide », mais nous savons qu'au XVI[e] siècle on comparait souvent La Péruse à Euripide, et jamais à Sénèque.

Dans la solide monographie qu'il a consacrée à Grévin, M. Pinvert a tenté de justifier les affirmations de son poète, et il est allé même plus loin en écrivant les lignes suivantes : « Grévin est le premier auteur qui fit paraître une tragédie en vers français, ni imitée, ni traduite de l'antiquité, dans laquelle se trouve observée l'alternance des rimes masculines et féminines » (3). C'est jouer un peu, nous semble-t-il, sur les mots : si le *Jules César* de Grévin n'est pas imité de l'antiquité, il l'est, et largement, du *Jules César* latin de Muret, ce qui revient au même. M. Pinvert avoue lui-même impartialement qu' « en faisant entrer les chœurs en ligne

(1) GRÉVIN, *op. cit.*, II, f. 3.
(2) V. plus haut n. 1 de la p. 145.
(3) PINVERT, *Jacques Grévin*, p. 191.

de compte, c'est environ deux cent cinquante vers que Grévin doit à Muret, sur un total de cinq cent soixante-dix que comprend la pièce de celui-ci » (1). Grévin prend à Muret la moitié de sa tragédie, La Péruse prend à Sénèque près des deux tiers de la sienne. C'est une petite différence, avouons-le, mais le procédé reste le même : l'un et l'autre transposent « sous forme de traduction ou d'amplification oratoire ». Grévin a peut-être opéré des changements plus considérables dans son modèle, sa tragédie est assurément mieux construite, dans ses vers il y a moins de redites et de chevilles que dans la *Cléopâtre* de Jodelle surtout, mais le *Jules César*, aussi bien que la *Cléopâtre* et la *Médée*, porte toutes les marques d'une tragédie écrite entre 1550 et 1560.

Les progrès réalisés par les successeurs ne doivent pas faire oublier les prédécesseurs. Jean de La Taille, après Grévin, a aussi prétendu être le premier (2). Garnier l'aurait pu prétendre également, Hardy de même, Corneille avec plus de droit encore. Ce qui est indubitable, c'est que ce fut Jodelle — si l'on écarte l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze, qui n'est pas une tragédie proprement dite, — qui écrivit la première tragédie française « ni imitée, ni traduite », et encore faudrait-il s'entendre sur le sens de ces deux mots. Ce qui est non moins sûr, c'est que la *Médée* de La Péruse fut la première tragédie française « régulière » par sa forme, c'est-à-dire découpée en cinq actes, écrite en vers alexandrins avec l'alternance des rimes mascu-

(1) *Ibid*, p. 147.
(2) Voir sur ce point, LANSON, *art. cit. R. H. L.*, 1903, p. 191.

lines et féminines. Les quelques décasyllabes qui se trouvent dans la tragédie (abstraction faite des chœurs, bien entendu) ne peuvent pas lui enlever ce titre ; au contraire ils attestent la haute idée que La Péruse s'était faite de l'emploi de l'alexandrin : il est réservé dans sa tragédie aux grands personnages (Créon, Jason, Médée), tandis que la nourrice, le « gouverneur » et le messager parlent en décasyllabes, vers moins « altiloques », et qui conviennent mieux à leur situation.

La perspicacité de La Péruse dans l'emploi des vers est d'autant plus digne d'être relevée qu'en 1553, au moment où il écrivit sa tragédie, l'alexandrin n'était pas encore d'un usage commun. Le décasyllabe était encore préféré, et ce n'est qu'à partir de 1555 que Baïf par ses *Amours* de Francine, Ronsard par ses *Hymnes*, du Bellay par ses *Regrets* donnèrent la prédominance à l'emploi du vers plus grave de douze syllabes. Même plus tard, des poètes tragiques doués, comme Jean de la Taille et Des Masures, ne l'employèrent pas constamment. Nous verrons que La Péruse employa l'alexandrin, également en 1553, pour quelques élégies et sonnets.

Quant à l'alternance des rimes masculines et féminines, La Péruse ne s'en est pas départi une seule fois dans les alexandrins et les décasyllabes de la *Médée*, et il faut aller jusqu'à Garnier — après le *Jules César* de Grévin et la *Soltane* de Bounin dont on va parler — pour trouver une tragédie où cette loi soit aussi rigoureusement observée. Fait aussi méritoire quand on sait que du Bellay même n'exigeait point qu'on observât

(1) *Deffence*, II, IX, Ed. Chamard, p. 290 ; *Au lecteur*, *Œuvres*, Ed. Chamard III, p. 3.

cette loi « superstitieusement », au moins dans les vers lyriques puisqu'il n'a pas donné de règles pour la tragédie.

N'est-ce donc que par la forme que la tragédie de La Péruse « aida la révolution littéraire commencée par Jodelle ». Mais l'influence de la *Médée* ne s'arrêta probablement pas là : un des poètes du cercle poitevin, Gabriel Bounin, écrivit après la mort de La Péruse, en 1561, une tragédie, la *Soltane*, dont l'héroïne rappelle par plus d'un trait la Médée de Sénèque et de La Péruse. Cette ressemblance a été relevée par un érudit allemand, M. Venema, dans la préface de son édition de la *Soltane* de Bounin, et il serait superflu d'y revenir (1). Mais comme M. Venema n'a connu la *Médée* de La Péruse que par des extraits ou des analyses il n'a pu se prononcer sur la question de savoir si l'auteur de la *Soltane* s'était inspiré de la tragédie latine ou de l'adaptation française. Même avec les textes en mains, il est difficile d'être affirmatif sur ce point.

Il est hors de doute que Bounin a connu et admiré la *Médée* de La Péruse. Nous en trouvons la preuve dans une pièce liminaire de l'édition poitevine des œuvres de La Péruse. Cette pièce est une *Ode sur la Medée de J. de la Peruse par Gab. Bounin Berrvier*, ode curieuse, mais un peu comique par la façon dont s'y exprime l'admiration de l'auteur pour La Péruse. Comme cette ode n'est pas insérée dans aucune autre édition de La Péruse, ni reproduite dans les œuvres de

(1) Bounin Gabriel, *La Soltane, mit einer literarischen Einleitung* von Johannes Venema. Marbourg, 1888, p. 19-20.

Bounin (1), nous nous permettrons de la donner ici *in extenso*, à titre documentaire :

François, pourquoi ainsi pleures tu et gemis
Ton Peruse au Tombeau qu'on te dit être mis,
Quand tu scais qu'il revit encor' en ce bas être ?
Dis ne scais tu pas bien que d'un homme mortel
La Troïenne Pallas l'a randu immortel,
Et qu'il vivra tant plus qu'on verra le monde être ?

Si tu fus un lon tans en France sans le voir,
Et en quel lieu qu'il fut, sans d'aucun le savoir,
Le devois tu croire être à bout de ses années
Ne scavois tu pas bien, qu'avec *Ronsard*, *Belleau*,
Paschal, *Bellai*, *Baïf*, *Naviere* et *Tahureau*
Il s'en êtoit allé aux îles fortunées ? (2)

Le vis tu pas de France en Grece s'en aller
Pour contre les manteurs Gregois se batailler,
(Dont se vantent d'avoir trouvé toute sciance)
Premier en l'escadron ne vis tu pas Ronsard
En la dextre portant un volant étandart,
Aïant avec lui les plus nobles de France ?

N'as tu point ouï parler comme il s'i sont portés,
Et comme c'est qu'il ont les Gregois surmontés,
Meurtrissans tous ceus la qui ne se vouloient randre.
Là fut tué Thespis, Aeschile et autres maints,
Et si ne scai comment furent si inhumains
Dont Sophocle à merci onc ne voulurent prandre.

Euripide voïant que c'étoit fait de lui
Et qu'il avoit perdu tout pavois et appui,
Il s'en vint tout soudain au devant de la bande,

(1) Venema même n'a pu trouver cette ode et ne la connaissait que d'après Du Verdier (*Bibl. Franç.*, II, p. 1). qui indique pourtant l'édition de La Péruse où elle se trouve.

(2) Bounin ne mentionne qu'une partie des poètes que Ronsard emmène avec Muret aux « Iles fortunées ». Voir sur cette pièce de Ronsard, et sur les poètes qui y sont mentionnés, l'article de Laumonier dans la *R. H. L.*, 1905, p. 248.

En disant (devant eus étant à deus genous)
Tout beau, tous beau, Messieurs, je me rands à vous tous
Et si j'ai offencé, pardon je vous demande.

Peruse incontinant de terre le leva,
Et des sanglantes mains des François le sauva :
En lui disant, ami, ne crains point qu'on t'offence,
Chasse de toi ta peur, tristesse et tout emoi :
Sus, sus, laisse les là, viens t'en avéques moi,
Viens t'en avéques moi, que je te méne en France.

Que ton Peruse est mort ne dis donc plus Gaulois
Puisque venu de Grece en France tu le vois :
Et t'asseure, en poissons la Mer plus qu'elle n'abonde,
Ou que d'astres au Ciel toutes nuis il n'i ha,
De lievres en Athos, d'abeilles en Hibla,
Que plus il vivra d'ans, en ce terrestre monde (1).

Espoir de recompance

Il est donc probable que Bounin, connaissant et admirant la tragédie de La Péruse, a conçu sa *Soltane* sous l'influence de la *Médée* française, et qu'il n'a recouru à Sénèque qu'après avoir lu La Péruse. Dans ce cas, il est malaisé d'établir si certains passages sont inspirés de Sénèque ou de La Péruse. Quelques vers se rapprochent pourtant plus du modèle français que du modèle latin, mais on pourrait à la rigueur n'y voir qu'un pur hasard. Contentons-nous d'une seule citation. La strophe de Bounin :

Heureus cellui qui vit contant
Avecques sa famille
Sans qu'il s'en voise frequentant
La cohorte civile. (*IIe acte, le chœur*),

(1) Pièce liminaire de la *Médée*, éd. de Poitiers, 1556, pp. 54, 55, 56.

rappelle plus cette strophes de La Péruse

O que celuy est sage
Qui vit chez soy content ;
Et l'estrange rivage,
Cognoistre ne pretend !, (*Ier acte, le chœur*)

que les vers correspondants de Sénèque :

Candida nostri saecula patres
Videre, procul fraude remota.
Sua quisque piger littora tangens,
Patrioque Senex factus in arvo,
Parvo dives, nisi quas tulerat
Natale solum, non norat opes. (v. 329-334)

Une preuve plus décisive encore de l'influence de La Péruse sur Bounin se trouve dans la forme métrique adoptée par ce dernier. Lui aussi, à l'exemple de l'auteur de la *Médée*, emploie, à peu d'exceptions près, les alexandrins et les décasyllabes, — non pas sans discernement comme Jodelle dans la *Cléopâtre*, mais d'après un plan arrêté et, peut-on dire, d'après un principe esthétique (1). Sa Sirene parle en décasyllabes, comme la nourrice de La Péruse, tandis que Rose, qui correspond à Médée, ne prononce que des alexandrins qui conviennent mieux à un grand personnage. Ce n'est certainement pas une « rencontre » fortuite, et il y a lieu de croire que Bounin n'a fait qu'adopter la forme métrique inaugurée par La Péruse dans sa *Médée*.

Il serait plus piquant de savoir si Corneille, avant d'écrire sa *Médée*, a connu l'existence d'une tragédie

(1) Voir sur la versification de Bounin, Venema, *op. cit.*, *Nachträgliche Bemerkung*, p. 46.

française portant ce même titre. Il a négligé de nous renseigner sur ce point dans l'*Examen* de sa tragédie, mais c'est peut-être intentionnellement qu'il a omis le nom de La Péruse. Ce ne serait pas l'unique cas où un grand écrivain feindrait d'ignorer un modeste prédécesseur.

La *Médée* de Corneille diffère trop par sa structure de la *Médée* de La Péruse pour qu'on puisse esquisser, avec quelques chances de succès, une comparaison tendant à établir une parenté entre ces deux tragédies. La confrontation qu'on a déjà faite de quelques vers, mais pour d'autres causes, ne pourrat pas éclaircir ce petit problème plus curieux qu'important. On ne peut toutefois pas rejeter la possibilité d'une connaissance de la *Médée* de La Péruse par Corneille quand on sait le grand succès qu'a eu cette tragédie jusqu'au seuil du XVIIe siècle. N'at-elle pas été imprimée plusieurs fois à Rouen, la ville natale de Corneille ? Sa dernière édition par Raphaël du Petit Val (1613) n'a pas précédé de longtemps les débuts littéraires de l'auteur du *Cid*. Même à Paris le nom de La Péruse n'était pas inconnu dans les cercles littéraires fréquentés par Corneille vers 1635, date de la composition de sa *Médée*. Colletet, un moment le collaborateur de Corneille, était un admirateur fervent du XVIe siècle littéraire. Il possédait plusieurs éditions de La Péruse, s'intéressait à sa biographie, et prisait, comme nous le verrons, ses poésies lyriques ; quoique moins indulgent pour sa *Médée*, il a pu en parler à Corneille et l'inciter à donner sur ce sujet quelque chose de plus « noble, riche et pompeux », pour employer ses propres expressions.

TROISIÈME PARTIE

La Péruse, poète lyrique

I.

Après le succès que lui valut sa *Médée*, La Péruse, non content d'être proclamé le second poète tragique français, s'essaya dans la poésie lyrique que venaient de renouveler avec tant d'éclat Ronsard et du Bellay. Admis après la représentation de la *Cléopâtre* et les fêtes d'Arcueil dans l'intimité de deux chefs de la Brigade, le jeune poète ne songea plus qu'à rivaliser avec ses nouveaux amis et maîtres sans se douter qu'un jour il pourrait être compris par la postérité dans la « tourbe incognüe » et anonyme d'imitateurs dont se plaignait Ronsard.

L'enthousiasme et l'émulation des poètes de la nouvelle école furent trop nobles pour que les prétentions ambitieuses de La Péruse pussent prêter à sourire. Il ne fut d'ailleurs pas le seul de ses compagnons à nourrir des rêves d'immortalité, et on ne doit pas s'étonner de lire dans une de ses odes la strophe suivante :

Bien que le grand Vandomois,
Ce grand Terpandre, devance,
Par le foudre de sa voix,

Tous les poëtes de France,
Baïf, Belay et Jodelle
Ont acquis gloire immortelle ;
Et avant eux maints Poëtes
Avoient couronné leurs testes
Du sainct verdoyant rameau.
J'espere aussi que ma Muse,
Eternisant La Peruse,
Me vangera du tombeau (1).

Les vers lyriques sur lesquels La Péruse fondait tant d'espoir n'ont pourtant que très peu contribué à sa réputation poétique. Aussi bien pour la postérité que pour ses contemporains La Péruse est resté presque uniquement l'auteur de la *Médée.* Des anciens biographes, Colletet seul préférait ses poésies lyriques à sa tragédie, et trouvait même, comme nous le verrons, parmi ses odes « des chefs-d'œuvre de Poësie de ce temps là ». Sans partager son enthousiasme pour les poésies lyriques de La Péruse, on ne peut pourtant pas ne pas reconnaître que Colletet a su bien discerner ce que l'auteur de la *Médée* devait à la nouveauté de sa tragédie. Il était en effet bien plus difficile de mériter, surtout après Ronsard et du Bellay, le nom de Pindare ou de Pétrarque nouveau que de se voir attribuer le titre d'Euripide français si légèrement décerné à l'auteur de la *Médée.* Car au moment où La Péruse commença à chanter, la poésie lyrique française avait été élevée à une hauteur qui de longtemps ne devait être dépassée, tandis que dans le genre tragique, encore dans son berceau, une *Médée*, faute de mieux, put non

(1) LA PÉRUSE, *Œuvres*, p. 80.

seulement faire figure de nouveauté, mais encore être regardée comme un authentique chef-d'œuvre.

Toutefois, si La Péruse n'a pu s'élever au sommet de la poésie lyrique atteint par un Ronsard, ou s'il n'a pu égaler le doux et mélancolique chantre d'Olive, il a réussi bien jeune à composer des vers harmonieux, et nous a laissé un recueil de poésies sinon « originales », comme le veulent Darmesteter et Hatzfeld, au moins « d'un style correct et pur » et qui « promettaient déjà un véritable poète » (1). N'est-ce pas assez pour qu'il ait droit à une place modeste dans l'histoire de la poésie lyrique du XVIe siècle ?

*
* *

On ne peut pas savoir si La Péruse a écrit des vers lyriques avant de commencer sa *Médée*. Ce qui paraît certain c'est que toutes ses poésies conservées peuvent être datées des années 1553 et 1554. On peut même dire que ce n'est qu'à Poitiers, où il passa la dernière année de sa vie, que La Péruse opta définitivement pour la poésie lyrique. L'amitié que lui portaient ses compagnons, tous poètes comme lui, l'amour tendre qu'il ne tarda pas à ressentir sur les bords du Clain déterminèrent en lui une vocation qui ne s'était manifestée à Paris que par quelques pièces de circonstance. Aussi une fois trouvée sa véritable voie, La Péruse ne cessa-t-il pas de se dépenser en efforts poétiques même pendant la courte maladie qui l'abattit si jeune en quelques jours. Il est bien probable que, s'il avait vécu, il

(1) DARMESTETER et HATZFELD, *Le seizième siècle en France*, 9e éd., p. 129.

se serait définitivement consacré à la poésie lyrique, lui qui avait commencé sa carrière littéraire par une tragédie dont il était si fier.

Dans quelles conditions et sous quelles influences se forma La Péruse poète lyrique ? Quelle idée se fit-il de la poésie en général et des diverses variétés du genre lyrique en particulier ? La réponse à ces deux questions nous introduira dans l'étude des poésies de La Péruse.

En 1553, l'année où commence l'activité littéraire de La Péruse, la nouvelle école poétique, issue du mouvement de 1549, avait triomphé en ralliant autour de ses principes beaucoup de nouveaux adeptes. Les vieilles formes poétiques, à peu d'exception près, étaient délaissées avec dédain, l'ode et le sonnet étaient définitivement consacrés par l'autorité de Ronsard et de du Bellay, la langue s'était enrichie et les rythmes assouplis, les idées avaient changé au contact de l'antiquité dont l'imitation devenait un dogme. Les poètes de la nouvelle génération, qui comme La Péruse adhérèrent à la Brigade, devaient n'avoir que de l'admiration pour l'œuvre accomplie en quelques années. Avec le zèle de néophytes ils adoptèrent la nouvelle poétique, se faisant un orgueil de l'appliquer rigoureusement et un devoir de mépriser tous ceux qui la combattaient.

Suffisamment préparés par leurs études à suivre Ronsard jusque dans ses plus hautes envolées, les poètes « mineurs » devaient d'abord être flattés de leur supériorité sur le commun des lecteurs. Puis, grisés par la gloire, ils tentèrent l'expérience de leur maître, voulant eux aussi avoir des admirateurs. Seulement, se rendaient-ils compte que là où le génie d'un Ronsard pouvait surmonter les difficultés, et sans y toujours

réussir, leur petit talent devait être mis à une rude épreuve ? Mais qu'importe ! leur courage n'avait d'égal que leur ambition de s'immortaliser. « Soutenus par la double force de la science et de l'art, convaincus d'ailleurs, comme tous les hommes de la Renaissance, que cette vie a son prix en elle-même, les poètes du XVI[e] siècle ne croient pas pouvoir la mieux employer qu'à se créer après la mort une autre vie, toute idéale, qui en soit le prolongement. Ils veulent continuer à vivre dans la mémoire des hommes, c'est dire qu'ils sont poussés par l'*amour de la gloire* » (1). Voilà ce qui peut s'appliquer aussi bien à un La Péruse qu'à un Ronsard ; les aspirations étaient les mêmes si les talents étaient inégaux.

La Renaissance avait bien apporté quelque chose de nouveau. Ce n'est pas un homme du moyen âge qui aurait écrit ces vers de La Péruse :

Rien, Bucchanan, rien ne nous suit
Qu'une perpetuelle nuit (2).

Encore moins aurait-il cru que Buchanan eût pu être « vengé de la mort » et « arraché vif du tombeau » par la seule impression de ses œuvres que lui conseillait La Péruse. Or, La Péruse croit non seulement que

La mort n'a point de puissance
Dessus les divins espris,
Qui foudroyent l'ignorance
Du foudre de leurs escris (3),

(1) CHAMARD, *Les origines de la Poésie Française de la Renaissance*, p. 191-2.
(2) LA PÉRUSE, *Œuvres*, p. 121.
(3) *Ibid*, p. 80.

mais aussi que les poètes seuls ont le pouvoir et la mission divine d'ôter à l'oubli ceux qu'ils se proposent de chanter, pourvu que ceux-ci le méritent :

Nous sommes les messagers,
Ministres des Dieux nous sommes,
Qui aux peuples estrangers
Chantons les vertus des hommes.
Les poëtes sont au monde
Pleins de dëité profonde,
Et jamais ils ne descrivent
Ceux qui meschantement vivent (1).

Ces vers, et bien d'autres de La Péruse, ne sont pas originaux à coup sûr, mais n'en reflètent pas moins ses sentiments profonds. Quoique héritée de l'antiquité, la haute idée que les poètes de la Renaissance se firent de la poésie correspondait bien à leur conviction intime et résultait pour ainsi dire de leur conception de la vie même.

Cette foi dans l'art devait amener le culte de l'art et avec lui, au début tout au moins, la superstition des procédés difficiles, inaccessibles « au vulgaire »,

Car Apollon ne veut pas
Que celui qu'il favorise
Ses vers divins profanise
Les chantant au peuple bas (2).

Il se peut bien qu'il y eut aussi, chez les « poètes mineurs » au moins, un peu de « snobisme » dans cette tendance à se rendre incompréhensibles au « peuple

(1) *Ibid*, p. 84.
(2) *Ibid*, p. 82. Est-il besoin d'ajouter que les mêmes sentiments sont exprimés maintes fois par Ronsard et du Bellay ? Cf. notamment la *Deffence*, éd. Chamard, II, xi, p. 316, n. 7.

bas ». N'y a-t-il pas eu des cas analogues dans les mouvements poétiques plus récents ? Quoi qu'il en soit cette tendance ne fut heureusement que passagère, et juste au moment où l'esprit de La Péruse devait se former, la nouvelle école poétique avait commencé à se départir de son intransigeance première à l'égard de ses devanciers, à atténuer ses principes trop rigoureux, et à concilier peu à peu son « artisme » avec le naturel de l'école marotique.

En 1553 et 1554, Ronsard, qui donnait le ton à toute l'école poétique, avait complètement abandonné Pindare et ses triades pour s'abreuver aux sources plus coulantes des élégiaques latins, des épigrammatistes grecs et de leurs imitateurs néo-latins. La veine gauloise, retrouvée à travers ces modèles, était apparue dans le *Livret de Folastries* (mai 1553) et autres recueils qui suivirent et dont La Péruse ne put guère connaître, s'il les connut, que les *Meslanges* (nov. 1554) et le *Bocage* (nov. 1554).

Du Bellay, le chantre d'Olive, avait donné un coup mortel au pétrarquisme par sa satire *A une Dame* (1553). Baïf, le compagnon de La Péruse, cessa son culte éthéré pour Meline, et trouva des accents plus vrais dans ses *Amours de Francine*, composés pour la plupart pendant son séjour à Poitiers. Enfin Tahureau, si intimement lié à La Péruse, avait publié après ses *Premières poësies* (mai 1554) ses *Sonnets, Odes et Mignardises*, imprégnés souvent d'un sensualisme exquis. Il y avait raillé dans une ode ceux

.............qui tirent de si loin
Un tas de si hautes sentences

Qu'eux-mesmes ilz auroient besoin
D'interprete à leurs quint'essences (1).

Décidément la volte-face ne pouvait pas être plus complète. Ne prendrait-on pas ces vers pour une pointe de Mellin de Saint-Gelais, lancée à ses adversaires lors de sa querelle avec Ronsard ?

La Péruse, en fidèle disciple de la nouvelle école, n'a pu que suivre le mouvement général. Il est permis de présumer qu'il le fit de bon cœur. Sans renoncer complètement à la « docte obscurité », sans abandonner définitivement le genre élevé de l'ode pindarique, il s'empressa de composer des chansons, des amourettes, des mignardises, des étrennes qui toutes eussent été rangées en 1549 parmi les « espisseries » de la vieille école poétique.

L'érudition de La Péruse, selon toutes les apparences, n'a pu être étendue, et il est bien probable que le « pindarisme » de ses odes n'a été que de seconde main. Ses poésies lyriques en tout cas contiennent plus de réminiscences des poètes français, Ronsard et du Bellay en premier lieu, que des poètes grecs et latins. Il se peut bien qu'il ait puisé souvent avec ses devanciers aux mêmes sources, surtout aux sources latines, mais il ne faut pas oublier qu'en 1553 et 1554 la poésie française offrait déjà des modèles plus accessibles aux jeunes poètes que ne l'étaient les modèles grecs et latins. On ne pouvait plus dire avec Ronsard qu'on ne voyait chez les poètes français, « chose qui fust suffisante d'imiter » (2) ; justement, grâce aux deux chefs de la

(1) TAHUREAU, *Œuvres*, éd. Blanch., II, p. 161.
(2) Préface des *Quatre premiers livres des Odes* (1550), éd. S. T. M. I., p. 44.

Brigade, les poètes qui ne pouvaient pas aller « voir les pays etrangers » (imiter l'antiquité) avaient de quoi s'inspirer dans leur propre pays. Et La Péruse fut un des premiers à puiser à cette nouvelle source.

Son séjour à Poitiers n'a pu que hâter l'évolution poétique de La Péruse. Là, dans une ville de province, après avoir composé quelques pièces destinées à prouver sa capacité de s'élever aux sommets de la haute poésie, force lui fut de descendre plus bas pour se faire entendre d'un public moins érudit et plus attaché aux traditions. Ainsi nous rencontrerons dans l'œuvre de La Péruse des poésies graves, « élevées », dans la première manière de Ronsard à côté de pièces moins prétentieuses et plus simples, dans le meilleur goût de l'école marotique. Ronsard lui-même ne se piquait-il pas « de prouver qu'il connaissait les chemins poétiques les plus opposés, ceux de la plaine et ceux des cimes » ?

Le pelerin est sot qui ne sait qu'une rote,
Le soudart qu'une embuche, et sot le batelier
Qui ne peut son bateau que d'une ancre lier,

écrivait-il en 1554 (1). L'étude des poésies de La Péruse va nous permettre de compléter les remarques générales que nous venons de faire, ainsi que de juger du talent de La Péruse poète lyrique.

II.

On ne saurait dire si le groupement par genres poétiques, qui préside au recueil des poésies de La Péruse, a été fait d'après les indications du poète même,ou bien

(1) Remarque et citation de Laumonier, *Ronsard, p. lyr.*, p. 140.

s'il est le fait de ses éditeurs posthumes. En tout cas ce groupement appelle des remarques, et nous en ferons chemin faisant tout en suivant dans notre examen l'ordre des poésies établi dans le recueil.

Les quatre pièces (1) groupées sous le nom d'*Odes* viennent en premier lieu, la place d'honneur étant réservée au genre le plus considéré de la nouvelle école. Elles répondent toutes les quatre, aussi bien par la forme que par le fond, à la conception qu'on se faisait de l'ode vers 1550.

La première est écrite en triades, à l'imitation des odes pindariques de Ronsard. Elle comprend cent quatre-vingt-douze vers, les strophes et les antistrophes sont des douzains, les épodes des huitains, — le tout divisé en six groupes rythmiques égaux. La seconde, et de beaucoup la plus longue, comprend soixante-et-un huitains égaux (2) ou quatre cent quatre-vingt-huit vers. Elle est divisée en douze « pauses » inégales par le nombre de strophes (3). La troisième (treize huitains ou cent quatre vers) et la quatrième (sept sixains ou quarante-deux vers) sont en simples strophes.

Si La Péruse a réussi du premier coup à composer des odes « propres à la lyre », c'est que ce genre était

(1) *Ode à Monseigneur l'Evesque de Therbes A. d'Achon* ; *Ode A I. Boiceau, Seigneur de La Borderie* ; *Ode A G. Bucchanan* ; *Ode A un Envieux Blasonneur.*

(2) Seul le sixième huitain présente une différence légère dans l'alternance des rimes.

(3) La Péruse a trouvé cette division en « pauses » dans deux odes de Ronsard, lequel en a pris l'idée dans le psautier de Marot. Seulement les neuf plus longs psaumes de Marot et les deux odes de Ronsard n'étaient divisés qu'en trois « pauses ». V. sur ce point LAUMONIER, *Ronsard p. lyr.*, p. 390, n. 2. Du Bellay a écrit une ode *Au prince de Melphe, Divisee en trese pauses* (éd. Chamard, t. V) ; seulement les « pauses » de cette ode sont en réalité des triades, étant toutes égales et composées de trois strophes.

déjà définitivement consacré. Les nouveaux poètes pouvaient éviter les tâtonnements puisqu'ils n'avaient qu'à se plier à l'usage établi déjà par Ronsard. C'est ce que fit La Péruse, en empruntant à ses modèles non seulement la forme, mais aussi les idées et les mouvements de ses odes.

C'est ainsi que sa première ode *A Monseigneur l'Evesque de Therbes, A. d'Achon* (1) n'est qu'un assemblage de parties imitées des poètes grecs, latins et français, ou plus probablement des poètes français qui s'étaient inspirés avant lui de l'antiquité. Cette ode encomiastique est une sorte de profession de foi poétique de La Péruse, l'éloge du personnage auquel elle est adressée n'étant qu'un prétexte aux développements sur le caractère divin de la poésie et le rôle des poètes.

L'ode est assez habilement conduite, et ce n'est qu'en l'examinant de près qu'on aperçoit les soudures de différents emprunts dont elle est composée. La Péruse commence par nommer les célébrités de la poésie grecque et les poètes français dignes de survivre pour exprimer l'espoir que son nom aussi ne sera pas oublié de la postérité. Il expose ensuite ses vues sur la poésie, que nous avons examinées plus haut, puis dans la seconde épode, par un procédé emprunté à Ronsard, il s'arrête pour reprendre haleine et aborder son sujet :

Descen du Ciel, ma mignonne,
Et d'un vers plus doux que miel
Chante celuy que j'ordonne,
Haussant ta voix jusqu'au Ciel

(1) Ce prélat ne figure pas dans la liste des évêques de Tarbes de la *Gallia Christiana*. Tahureau aussi a adressé, la même année probablement, une ode *A Monseigneur l'Evesque de Terbes, Antoine d'Achon* (éd. Blanchemain, I, 66 ; notice p. XXVI).

Dans la troisième triade enfin, il se propose de chanter la vertu du prélat, mais tout aussitôt dans la quatrième il développe un lieu commun sur la mission divine des poètes. S'apercevant de nouveau de sa diversion, il se reprend au début de la cinquième triade :

Muse, où hausses-tu ton son ?
Telle n'est pas la maniere
Du liriq', que sa chanson
Coure si longue carriere.
Seulement faut que tu ornes
Ton Prelat,. . . . . (1).

Suivent alors quelques éloges assez brefs de l'évêque de Tarbes, puisque la dernière triade est de nouveau une apologie de la poésie. L'ode finit par un « mouvement d'arrêt ».

Muse, quel soufflant zephire,
Tant que tù es sans ramer,
A poussé nostre navire
Si avant dedans la mer ?
De peur qu'il ne nous refuse
Le moyen d'aller à bord,
Repren l'aviron, ma Muse,
Il est temps de prendre port.

mouvement emprunté à Ronsard qui, imitant Pindare, avait écrit :

Hâ chere Muse, quel Zephyre
Souflant trop violentement
A faict écarter mon navire

(1) Cf. Ronsard :

Mais la loy de la chanson,
Ores ores me vient dire
Que par trop en long je tire
Les repliz de sa façon. (éd. S. T. M. III, p. 163).

Qui fendoit l'eau si droittement ?
Tourne à rive, doulce Nourrice (1).

Bien d'autres emprunts peuvent être relevés dans cette ode « pindarique » de La Péruse, mais il est souvent difficile d'établir auquel poète il les doit. Dans la première strophe, par exemple, pour prouver l'immortalité des poètes, La Péruse nomme, tout comme Horace et Ronsard, les principaux lyriques grecs et désigne ainsi Sapho :

Encor les doctes amours
De la docte Lesbienne,
Tesmoins de la peine sienne,
Vivent et vivront toujours,

vers qui sont à coup sûr plus clairs que les vers de Ronsard :

Et vivent encore les sons
Que l'amante bailloit en garde
A sa Tortue babillarde
L'animant de belles chansons (2),

et se rapprochent autant du modèle latin :

..............spirat adhuc amor,
Vivuntque commissi calores
Aeoliae fidibus puellae (3).

Mais plus souvent les modèles français paraissent être plus familiers à La Péruse que les modèles anciens, et il lui arrive ainsi plus d'une fois d'imiter une imitation, comme dans l'épode finale déjà citée. Il ne faut proba-

(1) Ronsard, *Œuvres*, éd. S. T. M., III, p. 157.
(2) Ronsard *Œuvres*, éd. S. T. M. I, p. 140.
(3) Horace, *Carm.* IV, ix, v. 10-12.

blement pas remonter ni aux dialogues de Platon, ni même aux odes d'Horace pour trouver la source de l'idée, développée par La Péruse, que les poètes sont les interprètes des Dieux ; cette idée était déjà reprise à satiété dans les poésies de ses devanciers français. Du Bellay avait écrit :

> Les vers sont plus doux que miel
> Les vers sont enfans du ciel (1).

La Péruse n'a qu'à varier un peu :

> Les vers sont divine race
> Les vers sont enfans des Dieux.

Ronsard avait dit d'après Horace :

> Ce sont les seuls interpretes
> Des vrais Dieus que les poëtes (2).

La Péruse, plus fier, emploie la première personne :

> Nous sommes les messagers,
> Ministres des Dieux nous sommes, etc.

Il en est de même pour l'idée que les œuvres poétiques sont plus durables que les palais de marbre, idée développée après Horace dans mainte ode française avant La Péruse (3).

On s'attendrait tout au moins à trouver quelques vers originaux dans les parties consacrées à la louange même de l'évêque de Tarbes. Pourtant, il n'en est rien, quoiqu'il fût plus facile au poète dans ces passages de

(1) Du Bellay, *Œuvres*, éd. Chamard, IV, p. 44.
(2) Ronsard, *Œuvres*, éd. S. T. M., II. p. 159.
(3) Cf. notamment Ronsard, éd. S. T. M., I, p. 162.

se dérober à l'obsession des réminiscences livresques. Mais à quoi bon se dépenser en frais d'invention quand on a devant soi tant de poètes illustres ? La Péruse n'a qu'à se rappeler les nombreuses louanges décernées par Ronsard, et il en peut trouver une adressée justement à un autre prélat célèbre « Au reverendissime Cardinal de Guise ». Comment Ronsard s'y prend-il pour commencer sa louange ? Il rappelle dans la première strophe les ancêtres du cardinal :

> *Quand tu n'aurois autre grace*
> Ni autre present des Cieux
> *Que d'estre né de la race*, etc.

puis, il continue dans l'antistrophe :

> Leur vertu qui au ciel monte
> Te feroit seule immortel,
> Mais ta vergongneuse honte
> Rougiroit d'un honneur tel.
> Je te veil faire un autel
> *Ou maugré l'an qui tout mange*
> Ton propre los je peindrai (1).

La Péruse développe la même idée, et emploie parfois les mêmes expressions dans la troisième strophe de son ode :

> Icy je ne veux vanter
> De tes aïeux la memoire ;
> Je ne veux icy chanter
> De ton Marechal la gloire,
> *Bien qu'à toy soit grande grace*
> *D'estre né de telle race*,
> Et que des tiens la louange,
> *Malgré le temps qui tout mange*,

(1) RONSARD, *Œuvres*, éd. S. T. M. I. p. 79.

Coure par tout l'univers.
Vertu est gloire meilleure ;
Ta vertu doncq, à ceste heure
Soit argument de mes vers.

La suite n'est guère plus indépendante. Combien de fois depuis Horace a été repris le thème développé par La Péruse dans la quatrième triade ? (1).

La tendance de La Péruse à parer l'ode de « vestiges de l'antique érudition » se traduit dans la cinquième antistrophe par une image assez piquante : un prélat catholique reçoit à sa naissance « sur sa teste crespe-blonde » tous les dons des Dieux Olympiques, y compris « un corps dispos » donné par la déesse Vénus !

Les figures, et surtout les périphrases, employées par La Péruse pour orner son style dans l'ode pindarique sont toutes conventionnelles. Y a-t-il un poète de la Brigade qui n'ait pas usé de « l'antonomasie », préconisée par du Bellay, pour dire « depuis l'Orient jusqu'à l'Occident » ? Ce n'est en tout cas pas La Péruse.

Tout ce qu'on peut retenir de cet unique essai d'ode pindarique de La Péruse c'est une aisance de style qui lui servira mieux dans d'autres poésies moins « élevées ».

*
* *

Si l'*Ode a Monseigneur l'evesque de Therbes* est imitée des odes pindariques de Ronsard, l'*Ode a I. Boiceau, seigneur de la Borderie*, se rattache directement à la *Defloration de Lede* dont le sujet a été tiré par Ronsard d'un seul vers d'Ovide. Il est curieux d'étudier la for-

(1) RONSARD, *Œuvres*, éd, S. T. M., II. p. 177. n. 1.

mation de cette ode de La Péruse, une des plus longues du XVIe siècle, que Colletet n'a pas craint de proclamer « un chef-d'œuvre de Poësie de ce temps-là ».

Le souci évident de La Péruse a été de rivaliser avec Ronsard en l'imitant. Ainsi s'explique la forme adoptée par lui : les huitains en vers de sept syllabes, groupés en « pauses », — tout comme dans la *Defloration de Lede* (1). Comme pour accentuer la gageure, La Péruse a tiré, lui aussi, son sujet de quelques vers d'Ovide. Un événement contemporain, la peste qui sévissait à Poitiers en 1554, et dont il a été le témoin oculaire, lui a suggéré alors l'idée d'étendre sa pièce par une description de la peste rattachée à la fable. Puis, comme son ami J. Boiceau de La Borderie (2) venait de lui demander des vers lyriques, il a ajouté la dernière « pause » qui a fait de l'ode une sorte de pièce de circonstance.

La Péruse s'est employé par endroits assez habilement à fondre tous ces éléments un peu disparates. Après une introduction en quatre strophes sur les ravages que peut faire la jalousie, il s'est ingénié à décrire dans les deux premières « pauses » un tournoi sans résultat dont l'enjeu devait être Egine, fille d'Asope, roi « de la gent Bœotienne ». Ce n'est qu'après cette description que commence, à la quatorzième strophe, la fable de la « défloration ». Jupiter, qui regarde le tournoi, s'éprend de la fille du roi, attend une nuit propice, se transforme en éclair, et descend dans la chambre d'Egine pour assouvir son désir. Le fruit de ses amours

(1) Voir sur cette ode, LAUMONIER, *Ronsard p. lyr.*, p. 388-9.
(2) Sur ce personnage et ses relations avec La Péruse, v. p. h. p. 58.

avec la fille d'Asope est Eaque qui donnera à l'île d'Enopie, devenu prospère sous son règne, le nom de sa mère Egine. Junon, « jalousement indignée » (trente-et-unième strophe), envoie la peste sur l'île qui porte le nom de sa rivale ; ce fléau sévit jusqu'au moment où Jupiter donne l'ordre à la déesse Santé de sauver la malheureuse île ! La fable terminée, La Péruse invite son ami Boiceau à fuir la peste de Poitiers et à venir à sa seigneurie où il le rejoindra pour passer avec lui des jours sans danger ni souci.

Quels emprunts La Péruse a-t-il faits pour composer son ode ? La fable de la « défloration » d'Egine, qui forme le noyau de la pièce, n'est développée par aucun écrivain de l'antiquité. Des poètes qui l'ont effleuré, Ovide seul indique que Jupiter se change en éclair :

.... Asopida luserit igneus (*Met. VI*, v. 113).

C'est donc là que La Péruse en a pris l'idée, suivant d'ailleurs Ronsard qui d'un vers voisin avait tiré la *Defloration de Lede*. Pourtant le détail contenu dans ce vers ne lui suffisait pas, et il a dû chercher des indications complémentaires. Or, dans le livre suivant des *Métamorphoses*, dont la première partie développe justement la fable de Jason et de Médée que La Péruse a peut-être lue lors de la composition de sa tragédie, Ovide a décrit la peste de l'île d'Œnopie en rappelant, par prétérition, dans quelque vers la fable d'Egine. Voici d'ailleurs tous les vers du septième livre des *Métamorphoses* qui se rapportent à cette fable :

Oenopiam veteres adpellavere : sed ipse
Aeacus Aeginam genetricis nomine dixit (v.473-4).

Dira lues populis ira Junonis inique
Incidit, exosae dictas a pellice terras (v. 523-4).

Jupiter o, dixi, si te non falsa loquuntur
Dicta sub amplexus Aeginae Asopidos isse ;
Nec te, magne pater, nostri pudet esse parentem (v. 615-17).

Le tournoi, qui est décrit au début de l'ode, est donc tout à fait de l'invention de La Péruse, au moins quant aux liens qui le rattachent à la fable d'Egine. Par contre nous ne saurions dire si La Péruse a eu un modèle pour la description — tant admirée de Colletet — qu'il en a donnée. Peut-être en a-t-il pris au moins l'idée dans le même livre des *Métamorphoses* dont il a tiré le reste de la fable : on y trouve en effet la description des combats livrés par Jason devant le roi Eétès, père de Médée. Il est vrai qu'on ne peut relever aucune ressemblance entre les deux morceaux, sinon dans le rôle des rois qui président aux combats :

Conveniunt populi sacrum Mavortis in arvum ;
Consistuntque jugis : medio rex ipse resedit
Agmine purpureus, sceptroque insignis eburno.
(*Met. VII*, v. 101-103)

Le roy, pour juge des coups,
Ainsi comme le plus digne,
Estoit lors plus haut que tous.
Assis au lieu plus insigne.

Quant à la fable même, il semble que La Péruse s'est contenté des détails trouvés dans Ovide, et qu'il n'a rien emprunté à d'autres poètes de l'antiquité qui ont traité les deux fables analogues de l'enlèvement d'Europe et de Proserpine. Mais, il a certainement connu, outre la *Defloration de Lede* de Ronsard, le *Ravissement d'Europe* écrit d'après Moschus par Baïf. Il ne

doit pourtant presque rien au poème de son ami. Tout au plus peut-on trouver une analogie entre les rêves d'Europe et d'Egine et une réminiscence de Baïf dans ces vers de La Péruse :

Aegine une nuit estoit
Seule dedans sa chambrette
Et ce grand Dieu la guettait
Ainsi couchée seulette,

qui rappellent un peu les vers de Baïf :

Europe alors la pucelle tendrette
Fille à Phenix dormoit en sa chambrette, etc. (1).

A Ronsard, La Péruse a emprunté la forme de la fable, mais presque aucun détail. Il n'y a que les paroles adressées par Jupiter à Lede et à Egine qui ont au début quelque ressemblance (2). La Péruse n'a pas adopté une interprétation de la fable, analogue à celle de Ronsard. Dans son ode, Jupiter décline à Egine son nom et ses qualités avant la consommation de l'acte adultère, ce qui ôte au poète la possibilité de développer deux épisodes — la résistance de la vierge et ses plaintes après la « défloration » — tout indiqués pour un « pinceau libidineux » comme celui de Ronsard. Ce qui a manqué à La Péruse c'est le goût exquis et la finesse de touche de l'auteur de la *Defloration de Lede* ;

(1) Baïf, *Œuvres*, éd. M. Laveaux, II, p. 422. Une comparaison de la beauté d'Europe (*ibid*, p. 426) et d'Egine (La P. p. 92), avec la lune dont la clarté efface toutes les autres étoiles provient peut-être d'une source commune (Horace *Carm.*, I, XII, v. 46-48). Le poème de Baïf est en décasyllabes à rimes plates, et l'alternance des masculines et féminines n'y est pas observée.

(2) Cf. RONSARD, *Œuvres*, éd. S. T. M., II p. 78, v. 201-8, v. 213-15 ; La Péruse, la dernière strophe de la p. 96 et la première de la p. 97. Une comparaison de Ronsard (p. 71, v. 57-64) a été reprise par La Péruse (p. 96).

son récit néanmoins dans cette partie est coulant, parfois vif, et toujours clair.

La fable d'Egine finit avec la cinquième « pause » ; les six suivantes contiennent la description de la peste envoyée par Junon sur l'île qui porte le nom de sa rivale.

Dans le septième livre des *Métamorphoses* c'est Eaque lui-même qui fait le récit de la peste aux envoyés d'Athènes venus de la part d'Egée demander des secours contre Minos, roi de Crète, et c'est au cours de ce récit qu'il rappelle en quelques vers son origine illustre. La Péruse a tiré, comme nous l'avons vu, de ces quelques vers le sujet de la première partie de son ode ; puis, il y a ajouté la description de la peste comme une suite de la fable même. Il est probable qu'il n'aurait pas prolongé ainsi son récit s'il n'avait pas été impressionné par les ravages de la peste de Poitiers. En poète du XVIe siècle, il s'est servi d'un modèle pour exprimer ses propres souvenirs et ses impressions ; seulement, à l'inverse de ce qu'on pratiquait ordinairement, il a transposé un événement contemporain dans l'antiquité.

De même qu'il a personnifié la Jalousie dans les quatre premières strophes de l'ode, La Péruse a aussi imaginé la peste comme un monstre hideux habitant « au bas centre de la terre » :

Peste avoit la chair plombée,
Peste gisoit à l'envers
Au sueil de son huis tombée,
Rongée de mille vers.

C'est de là qu'elle s'envole, empoisonnant au passage les oiseaux, et vient s'abattre sur l'île d'Egine.

Pour toute cette partie (6e, 7e et 8e « pauses »), La Péruse n'a pas eu à notre connaissance de modèle direct, mais il se peut bien qu'il ait pris également dans Ovide l'idée de personnifier un sentiment, comme la jalousie (1), ou une maladie comme la peste. Quant à la demeure qu'il donne à ce fléau, il a pu être guidé par deux vers de du Bellay qui place aussi au

..........centre de la terre
La pasle faim, et la peste, et la guerre (2).

Dans la description de l'île en proie à la peste, La Péruse a imité directement Ovide. Mais du récit d'Eaque il n'a retenu que certains passages qu'il a remaniés et développés dans trois « pauses » (9, 10 et 11). Il s'est appliqué surtout à décrire les ravages de la peste parmi les animaux (3) ; par contre, il s'est arrêté moins, beaucoup moins qu'Ovide, sur le spectacle des tourments humains. Même dans cette partie de l'ode, La Péruse ne traduit que rarement, et encore assez librement, comme dans ces quatre vers :

Maint pauvre empesté se couche
A terre, cherchant froideur ;
Plustot la terre où il touche
S'eschauffe de son ardeur (4).

Plus souvent il délaye, et tire de deux vers d'Ovide toute une strophe :

(1) Cf. un sonnet de Magny « O Jalousie horrible aux amoureux » (éd. Courbet, p. 54) et une ode de Tahureau « Cruelle et pâle Jalousie » (éd. Blanch. I, p. 133).
(2) *Hymne crestien*, v. 45-46, *Œuvres*, éd. Chamard, IV, p. 112.
(3) Cf. Ovide, *Mét.* VII, v. 535-49.
(4) Cf. Ovide, *Mét* VII, v. 558-9.

Le bon vieillard n'ose pas
Bailler aide à sa lignée ;
La femme a craint le trespas,
Du mary s'est esloignée ;
Le frere laisse le frere,
La sœur ne l'ose toucher ;
Et la pitoyable mere
De ses filz n'ose approcher (1).

La dernière « pause » de l'ode s'adresse à I. Boiceau que La Péruse exhorte à fuir la peste de Poitiers, à laisser ses « graves lois » et sa « face blesme » et à venir, en attendant des jours meilleurs, à son domaine sur les bords de la Charente. Les neuf huitains qui la composent, sans le début qui les rattachent assez maladroitement d'ailleurs au reste de la pièce, pourraient former une ode indépendante et d'inspiration plus personnelle. Sans en être une imitation directe, et en s'écartant surtout par les allusions qu'elle contient, cette « pause » rappelle, en partie au moins, l'ode à *Tyndaris* où Horace chante les délices de sa maison de campagne (2). On trouve dans cette dernière partie de l'ode de La Péruse des vers simples, mais assez harmonieux :

Tu as là maison plaisante
Tu as les vignes auprés
Tu as au pied la Charante
Tu as les bois et les prés

(1) Cette strophe et la suivante sont le développement des vers 563-4 d'Ovide (*Mét.* VII).

(2) Horace, *Carm.* I, XVII. La Péruse a dû se souvenir aussi des odes que Ronsard et du Bellay adressaient à leurs amis pour leur conseiller la gaité. Le conseil de La Péruse à La Borderie : « Il faut rire quelquefois » rappelle celui de Ronsard à Maclou de la Haie « C'est chose saige, et vraiment grave De faire le fol quelquefois (éd. S. T. M., II, p. 11), et celui de du Bellay au seigneur Rabestan « Quelquefois il faut faire Le fol pour son amy », (éd. Chamard, III, p. 32).

. . . .
Là ton luth qui si doux chante
Là ta flute, là ta voix,
Sur les bords de la Charante,
M'endormiront maintes fois.

Nous nous sommes arrêtés un peu plus sur cette ode de La Péruse parce qu'elle est de beaucoup la plus longue pièce de son œuvre, et qu'elle est intéressante pas sa conception sinon par son exécution.

*
* *

Les deux autres odes sont beaucoup moins longues et divisées simplement en strophes. L'ode *A G. Bucchanan* a été écrite probablement à Paris, en 1553, et peut sans doute être comptée parmi les premières productions de La Péruse. Elle s'en ressent d'ailleurs puisque depuis le « mouvement de départ » :

Sus, à coup, Page, qu'on descende
Ma harpe du croc. . . . .

jusqu'aux deux derniers vers :

Puisque tu as moyen si beau
De t'arracher vif du tombeau (1).

l'ode n'est qu'une « contamination » de diverses parties imitées de Ronsard, exception faite dans une certaine mesure des strophes contenant des allusions

(1) Pour le « mouvement de départ », cf. deux vers de Ronsard (éd. Lemerre, II, p. 38) : « Donne ma lyre et mon archet, Depans-la tost de ce crochet » ; pour les deux derniers vers, quatre premiers vers de l'*Epitaphe de François de Bourbon* de RONSARD (éd. S. T. M., I. p. 234).

vagues à la vie et aux travaux du grand humaniste. Deux odes de Ronsard surtout ont servi de modèle à La Péruse. A l'ode *A Charles de Pisseleu evesque de Condon*, il a pris le procédé qui consiste à s'avouer incapable de traiter un sujet grave « car les bas fredons de la lire S'esclatent ainsi haut montés » et ne s'accordent qu'aux « gayes amourettes » et « chansonnettes » (1). L'ode *A Michel Pierre de Mauleon Protenotere de Durban* lui a inspiré les trois dernières strophes où il presse Buchanan de publier ses œuvres qui, mieux que toutes les louanges, peuvent éterniser son nom (2). Toutefois l'admiration de La Péruse pour Buchanan est exprimée parfois assez ingénument comme dans ces deux vers :

Car je me puis ores vanter
D'avoir trouvé de qui chanter.

qui sont plus modestes que les deux vers de Ronsard, dont La Péruse s'est probablement souvenu :

Mauleon, tu te peus vanter
Puisque Ronsard te veut chanter (3).

L'ode *A un envieux blasonneur* peut être comptée parmi les nombreuses pièces que les poètes à cette époque adressaient à leurs adversaires plus ou moins imaginaires (4). Les invectives de La Péruse sont trop livresques pour être sincères : les Ménades, Médée, Niobe, même « Arachne Lidienne », — tout y est mêlé comme

(1) Ronsard, *Œuvres*, éd. S. T. M., II, p. 48 et sq, v. 19-24, 34-42.
(2) *Ibid*, p. 82, v. 55-60.
(3) *Ibid*, v. 7-8.
(4) Voir sur ces poésies, Laumonier, *Ronsard p. lyr.*, p. 331, n. 2.

pour étourdir le « cerveau quint'essencé » de son malheureux « blasonneur ».

Dans ses odes, La Péruse s'est montré un disciple fidèle de l'école poétique de 1549 ; il n'y a rien dans les vers que nous venons d'examiner qui puisse l'apparenter aux poètes de l'école marotique. Ecrites pour les « doctes oreilles » sous l'influence presque exclusive de Ronsard, les odes de La Péruse ne pouvaient pas être exemptes des défauts que Ronsard même n'a pu toujours éviter. Mais elles révèlent un jeune poète enthousiaste qui n'a pas craint de s'attaquer dès le début de son activité littéraire à la haute poésie, inconnue encore quelques années auparavant. Si La Péruse n'a pas écrit un plus grand nombre d'odes, c'est probablement qu'il avait commencé à se rendre compte que pour réussir dans ce genre il fallait avoir le souffle puissant d'un Ronsard, et que sa lyre était plus propre aux « gayes amourettes » et « chansonnettes ».

III.

On trouve dans une note bibliographique des poésies de La Péruse, après quelques vers extraits d'une de ses odes, cette appréciation : « Certes ces vers ne sont pas dénués d'une sorte de grandeur ; et voilà la méthode gauloise complètement remplacée, au moins en ce qui concerne l'ode. Quant à ses chansons, mignardises et estrennes, de La Péruse se ressent encore de l'ancienne école » (1). Cet éloge des odes de La Péruse

(1) *Catalogue des Livres composant la Bibl. Poét. de M. Viollet le Duc*, Paris, 1843, p. 207.

n'est pas mince, mais est-ce que le reproche que semble contenir la dernière phrase est justifié ? On le verra par l'examen des autres poésies de La Péruse.

Et d'abord, n'y a-t-il pas parmi ces poésies des pièces qui auraient pu être classées parmi les odes ? On sait que les poètes de la nouvelle école composaient des chansons qui ne différaient guère des odes que par leur titre, ainsi que des odes qui ressemblaient, aussi bien par le fond que par la forme, à quelques chansons de l'ancienne école. La distinction entre les deux genres était souvent arbitraire, et on confondait quelquefois même les deux mots (1). Dans le recueil de La Péruse, il y a quatre pièces intitulées *chansons*, et séparées des odes par une épigramme (2). Toutes les quatre en forme strophique, la première est hétérométrique, les trois autres isométriques. Les strophes sont régulièrement écrites sur le patron de la strophe initiale. Elles ressemblent donc par la forme aux odes, particulièrement la première dont les mètres variés mais réguliers se prêtaient bien à l'interprétation musicale (3),

(1) Dans l'ode *A Monseigneur l'evesque...*, La Péruse dit :

> Telle n'est pas la maniere
> Du liriq que sa *chanson*
> Coure si longue carrière.

Dans l'ode *A G. Bucchanan* : « Qu'on entende ceste *chanson* ». Ronsard aussi a employé le mot *chanson* et le mot *ode* l'un pour l'autre. Ils désignaient sûrement dans ces cas, comme le remarque M. Laumonier (*Ronsard p. lyr.*, p. XLVI, n. 2), une poésie en général.

(2) Les quatre chansons de La Péruse, désignées par leurs *incipit*, sont : *Puisque les yeux qui tout mon bonheur portent* (p. 125), *Dont vient l'amour soudaine* (p. 130), *Helas ! que fille je suis* (p. 134) et *Tous les ennuys que Cupidon* (p. 139).

(3) Une des chansons de La Péruse se trouve dans le *Recueil des plus belles chansons de ce temps, tant musicales que rurales, anciennes et modernes.* A Orléans, par Eloy GIBIER, 157 [5] in-16°, p. 76. Nous ne savons pas laquelle puisque nous n'avons pu consulter le recueil ; nous avons trouvé le renseignement dans le *Cat. de Rothschild*, par PICOT, n° 3297.

et dont la dernière strophe, malgré le mot *chanson* qu'on y trouve, ressemble plus au « mouvement d'arrêt » de certaines odes de Ronsard qu'à « l'envoi » d'une chanson :

Ha ! mon soucy, mon cher soucy, ma Muse,
Mets fin à ta chanson,
Mets fin aux plains du malheureux Peruse
Finis icy ton son.

Nous verrons chemin faisant que dans d'autres groupes du recueil il y a des pièces qui ressemblent, aussi bien par le fond que par la forme, aux odes de l'école ronsardienne.

L'épigramme *A Venus* qui vient avant les chansons est un dizain qu'on a divisé à tort en trois strophes. Il est imité très librement d'un sonnet de l'*Olive* (1). Du Bellay prie la déesse de fléchir sa « guerrière » ; La Péruse, par dépit, la prie d'enlaidir la sienne, puis il ajoute un trait dont le second vers est pris littéralement à Marot :

Helas ! Venus, n'en fais rien, je te prie,
Elle pourra plus douce devenir (2).

Cette épigramme sert de transition entre les odes graves qui la précèdent et les chansons légères qui la suivent, et qui sont toutes érotiques. De ces quatre chansns, seule la première, *Puisque les yeux qui tout mon bonheur portent*, est d'un bout à l'autre dans le ton des poésies pétrarquistes de l'époque. C'est une lamentation en règle après le départ de la « belle ».

1) L'*Olive*, son. LII, éd. Chamard, I p. 71.
(2) Cf. Marot :..... mais, Syre, à l'advenir
Elle pourra plus doulce devenir (éd. Jannet, II, p. 117).

Sans pouvoir préciser les sources pour chaque strophe de cette chanson, il est bien facile de se rendre compte qu'elle ne contient presque aucune idée, aucune image qu'on ne puisse rencontrer dans les poésies de l'époque. Il est bien probable que La Péruse ne s'est appropriée la phraséologie pétrarquiste que par l'intermédiaire de ses devanciers français, du Bellay et Ronsard surtout ; comme ceux-ci eurent souvent pour modèles des imitations italiennes du *Canzoniere*, son pétrarquisme n'est donc que de seconde ou de troisième main. Il y mélange aussi quelques figures, des périphrases surtout, qu'il a retenues de son commerce avec les anciens, comme dans les vers :

> Puis, quand le char de la vermeille aurore
> Nous ramene le jour, etc.

Ce qu'il a pris surtout aux « pétrarquisants » c'est l'emploi de l'antithèse, soit dans un ou deux vers « Je vi sans vie » ou bien :

> Je hay moy-mesme,
> Tant autruy j'ayme,

soit dans des développements d'une ou de plusieurs strophes (1). Rares sont néanmoins chez lui les expressions alambiquées ; quelques exagérations étaient pourtant de mise, et, tout comme les autres, il s'est conformé à la mode. Quelquefois cependant il sait donner un tour nouveau, et assez heureux, à la comparaison empruntée. Qu'on en juge par cette strophe :

(1) V. strophes 3, 9-10 ; cf. L'*Olives*. XXVII, LII, éd. Chamard, p. 50, 75.

Comme l'on void la chaste tourterelle,
Veufve de son amant,
Sur le bois sec, jusqu'à la mort fidelle,
Gemir incessamment,
Ainsi mon ame,
Qu'amour enflamme,
Tousjours lamente
Sa dame absente.
O qu'aymer est un estrange tourment !

L'idée et quelques expressions sont prises dans ces vers de Tahureau :

Morne et pensif, d'une face ternie,
Je pleure et fuy toute autre compagnie,
Ne me baignant qu'aux frayeurs de la mort.
La tourterelle au bois en ceste sorte,
Veufve, gemist dessus la branche morte,
S'adoulourant de son povre consort (1).

Une autre comparaison de l'amant avec le « naucher » éloigné du port est prise à un sonnet de du Bellay *Je suis semblable au marinier timide* (2), mais là encore l'imitation est très libre. Une seule fois La Péruse s'est

(1) Tahuraeu, *Œuvres*, éd. Blanch. II, p. 59. Il est intéressant de noter que la comparaison de l'amant avec la tourterelle se trouve dans une chanson populaire qui est divisée en strophes de neuf vers comme la chanson de La Péruse. Voici la quatrième strophe de cette chanson populaire :

Qu'as tu fait de tes amourettes,
Chetif dolent ?
Tu ressembles la tourterelle
Qui va vollent :
La tourterelle a telle guise,
Quand elle perd sa compagnie,
Devers le soir
Elle serche les branches seiches
Pour soy assoyr

(*Chansons du XV s.* de G. Paris, p. 141).

(2) L'*Olive*, XLI, éd. Chamard, I p. 61.

permis une image un peu voluptueuse : dans le passage où il évoque dans le songe « sa dame absente (1). En somme, cette pièce est comme un répertoire de ses connaissances en poésie amoureuse ; elle a dû plaire puisqu'on la trouve dans une anthologie manuscrite de poésies du XVIe siècle (2).

* * *

Les trois autres chansons sont beaucoup moins teintées de phraséologie « pétrarquiste », et se ressentent davantage, comme on l'a remarqué, de l'ancienne école poétique. La Péruse a eu beau déclarer, en fidèle disciple de Ronsard, son mépris pour la « grand'tourbe ignorante », certaines de ses poésies n'en sont pas moins écrites dans la pure tradition de la première moitié du XVIe siècle. Il ne nomme nulle part Marot, pas plus qu'aucun autre poète d'avant 1549, mais il est bien probable qu'il a goûté son aimable badinage et qu'il lui doit en partie une certaine aisance de style qu'on peut constater dans plusieurs de ses poésies. Néanmoins, il ne lui a fait que des emprunts minimes, insignifiants à côté des emprunts faits aux poètes de l'école de 1549. C'est que dans les poésies qui se « ressentent de l'ancienne école », il s'est senti plus libre et n'a pas eu besoin, même en reprenant les thèmes communs, d'imiter servilement comme dans les « doctes » odes.

(1) Cf. L'*Olive XIV*, éd. Chamard, I, p. 38 ; Ronsard, *Amours* I, XXX, éd. Vaganay, p. 61 ; Baif, *Amours de Francine II*, XCIX, éd. M. Laveaux, I, p. 182.

(2) Cette anthologie, qui contient des poésies de Marot, François Ier, Ronsard, Desportes, Jamyn, — se trouve à la Bibliothèque de Toulon ; v. *Catalogue des man. des bibl. publiques, 43*, p. 362.

Ainsi, dans la seconde chanson, *Dont vient l'amour soudaine*, est développé ce thème favori des changements et des tourments qu'apporte l'amour, mais c'est à peine si l'on y peut relever quelques ornements de style de la nouvelle rhétorique, et encore sont-ils très faciles à comprendre, même du « vulgaire », comme ces deux périphrases :

> Soit que Phebus espande
> Ses rayons dessus nous,
> Ou soit que la nuit bande
> Nos yeux d'un sommeil doux

On ne s'y perd pas non plus, malgré que le sujet s'y prêtât, dans les subtilités de la psychologie amoureuse ; quelques strophes qui n'ont rien de doctrinal sont brodées sur les effets de la jalousie (1). La dernière strophe contient, il est vrai, une définition de l'amour, mais elle est inspirée probablement de Marot. Celui-ci avait commencé ainsi une élégie :

> Quiconques soys, qui veulx que je confesse
> Que Venus est la plus belle déesse,
> Il fault aussi que de rien tu ne doubtes
> Qu'elle ne soit la plus male de toutes ;
> Car quelque don qui d'elle soit donné,
> (Tant soit-il doulx) il est environné
> De plus de maulx que la rose d'espines.

La Péruse commet une véritable hérésie envers les principes de la nouvelle école : il laisse de côté les qua-

(1) Ce thème revient dans son avant-dernière poésie, *Amourete A C. C.*, et on y trouve (p. 214) presque dans les mêmes termes cette formule : « Qui ayme de bon cœur, Il n'est jamais sans peur » ; c'est comme un pendant aux vers de Marot : « Car on ne doit mettre en langueur Celui qui ayme de bon cœur » (éd. Jannet, II, p. 180).

tre premiers vers de Marot, si simple que soit leur ornement mythologique, et ne prend que les trois derniers vers pour en faire un sizain digne de son modèle :

> Amour n'est autre chose
> Au cœur qui le reçoit,
> Que l'espine et la rose
> Croissans en un endroit :
> On gouste, pour aymer,
> Du doux et de l'amer.

La troisième chanson, *Helas ! que fille je suis*, se rattache encore davantage à la tradition poétique de la première moitié du XVIe et même du XVe siècle. Il semble que La Péruse s'est inspiré dans cette pièce assez longue (vingt-quatre quatrains) des chansons populaires connues sous le nom de chansons de « la mal mariée » ; elles avaient déjà fourni leur sujet à deux rondeaux et une épigramme de Marot ainsi qu'à une ode de Ronsard (2). Seulement, La Péruse a introduit des modifications dans le sujet des chansons populaires. Car dans sa pièce, il ne s'agit plus d'une « mal mariée » proprement dite, mais bien d'une « pucelle » que ses parents voudraient marier contre sa volonté.

Par sa forme et par son ton la chanson de La Péruse tient le millieu entre l'ode de Ronsard, plus artistique, et les chansons de la « mal mariée » qui sont « d'un style réaliste et prosaïque ». Dans l'ode de Ronsard c'est le poète qui s'adresse à « la mal mariée », en la comparant

(1) MAROT, *Œuvres*, éd. Jannet, II, p. 49.
(2) *A Madelaine aiant mari vieillard* (éd. S. T M., II, p. 12). Voir sur ces poésies la référence de LAUMONIER dans *Ronsard p. lyr.* (p. 551, n. 3), qui renvoie aux *Chansons du* XVe *siècle*, de G. PARIS (pp. 5, 109, 117, 118, 122, 131, 136), et à MAROT (éd. Jannet, t. II, pp. 131 et 164 ; t. III, 63.).

à l'Aurore, l'épouse du vieux Tithon, tandis que dans la chanson de La Péruse c'est la jeune fille qui parle comme le fait « la mal mariée » dans les chansons populaires et les pièces de Marot. Seulement la « pucelle » de La Péruse s'exprime assez décemment, et son langage est même des plus raisonnables :

Celuy que je n'ayme point
Est desja plein de vieillesse ;
Mon amy est en bon point
En la fleur de sa jeunesse.

Il est vray que le vieillard
A des biens à grand largesse ;
L'amour qui de bon cœur part
Ne gist pas en la richesse.

Ses propos sont quelquefois assaisonnés de pointes ; voici comme elle nous représente la perspective de son mariage avec le vieillard :

Il a des filz aussi grans,
Ou peu s'en faut, que leur pere ;
Avant que porter enfans
C'est grand'pitié d'estre mere.

C'est de l'esprit marotique le plus authentique, quoique ces vers ne soient pas imités de Marot.

Dans la quatrième chanson, *Tous les ennuys que Cupidon*, c'est également une jeune fille qui parle. Seulement cette fois elle ne nous entretient plus de son mariage ; ses lamentations pourraient s'appliquer aussi bien à un amoureux qu'à une amoureuse. Tahureau aussi s'amusait, la même année et dans la même ville, à composer une pièce de ce genre, *Response de l'Admirée*

à une de ses odes (1). Mais La Péruse s'est encore souvenu de Marot dans cette chanson, surtout dans la quatrième strophe où la jeune fille, s'adressant à son ami, lui dit :

Vien doncq', et haste-toy, amy,
Pour ton amante secourir,
Qui sans toy ne vit qu'à demy,
Attendant l'heure de mourir.
Ton seul retour est le remede
Qui à mon mal peut donner aide,
Je ne veux autrement guerir.

Ces sept vers rappellent bien le début d'une chanson de Marot :

Secourez moy, ma Dame par amours,
Ou autrement la Mort me vient querir :
Autre que vous ne peult donner secours
A mon las cueur, lequel s'en va mourir (2).

Comme l'on voit, le disciple fidèle de Ronsard qu'était La Péruse n'a pas dédaigné de composer quelques chansons qui, tout en étant « mesurées à la lyre », ne diffèrent guère, ni par le sujet ni par le ton, des chansons de la première moitié du XVIe siècle. Faut-il lui en faire un reproche ? Bien au contraire, il nous semble qu'il était dans une voie meilleure, c'est-à-dire plus conforme à son talent, en composant ces pièces légères qu'en s'appliquant à faire entendre sa lyre « de l'Indien jusqu'au More ». Car ses chansons ont au moins le mérite d'être souvent pleines de naturel et agréables à lire.

(1) TAHUREAU, *Poésies*, éd. Blanch. II, p. 54.
(2) MAROT, *Œuvres*, éd. Jannet, II, p. 175 ; cf. aussi pour la seconde strophe de la chanson de La Péruse, l'épigrame CCVII de Marot (éd. Jannet, III, p. 83).

IV.

La Péruse ne s'est attaché particulièrement à aucune variété du genre lyrique, d'où tant de divisions dans son petit recueil de poésies. Ainsi ses quatre chansons sont suivies d'une série de pièces de circonstance qu'on a groupées sous trois titres nouveaux : *mignardises*, *estrenes* et *contr'estrenes*. Aucun de ces noms ne se trouve dans le manifeste de du Bellay, puisqu'ils étaient inconnus de la poésie antique qui seule, avec celle de l'Italie, devait donner des modèles aux poètes de la nouvelle école.

Par contre les *estrenes* et les *contr'estrenes* étaient en faveur dans la première moitié du XVI[e] siècle, mais n'en continuèrent pas moins d'être cultivées par les poètes de la Brigade.

Quant aux *mignardises*, on en connaît la vogue dans cette même année 1554 où La Péruse écrivit la plupart de ses poésies. Ce fut, cette fois encore, Ronsard qui donna le ton au chœur des jeunes poètes avec son *Livret de Folastries*, paru en avril 1553 (1). Ses « mignardes chansonnettes », comme il appelait ces pièces légères, précédèrent d'une année les *Mignardises amoureuses* de Tahureau et les *Gaytez* de Magny, qui à leur tour furent suivies des productions analogues d'un grand nombre de poètes. La Péruse suivit, lui aussi, le mouvement général mais ne composa que trois *mignardises* dont deux adressées aux dames de ses deux amis « mignards », Baïf et Tahureau (2). Il a adopté dans ces

(1) V. sur ce recueil, LAUMONIER, *Ronsard p. lyr.*, p. 93.
(2) Sur les relations des trois poètes, v. p. h. p. 51.

pièces d'allure familière le petit vers de sept syllabes à rimes plates, employé par Ronsard dans beaucoup de *Folastries* ; seulement l'alternance des rimes masculines et féminines n'est observée strictement dans aucune de ses trois *mignardises.* Par le fond et le style les trois pièces de La Péruse, les deux premières surtout, ressemblent aux vers de Baïf et de Tahureau, écrits à la même date et dans la même ville. L'aimable badinage des trois poètes amoureux, qui devaient s'amuser à composer quelquefois simultanément leurs vers, est gâté souvent par l'abus des répétitions et des diminutifs, si en faveur à cette époque.

La mignardise *A la Francine de I. A. de Baïf* est d'après Chardon, le biographe de Tahureau, « le plus gentil éloge qu'il (La Péruse) ait fait, j'allais dire qu'on ait écrit du joli couple amoureux. » (1). Cette pièce serait en effet charmante si elle n'était pas délayée en cent vingt vers. Elle contient un portrait assez amusant de l'amoureux Baïf, et qui rappelle par plus d'un trait le portrait tracé par Baïf lui-même dans la pièce *Que faites-vous mes compagnons* (2). Les héptasyllabes de La Péruse ont même quelquefois une allure plus enjouée que les octosyllabes de Baïf :

Quoy ? Si l'on luy faict caresse,
Si a luy quelqu'un s'adresse,
Ou bien il repond par sine,
Ou il ne dit que Francine,
Et tout resveur à-par-soy
Il a de Francine esmoy.

(1) Chardon, *La vie de Tahureau*, p. 43.
(2) Baif, *Amours de Francine*, III, éd. M. Laveaux, I, p. 202.

Baïf : En oubly le pauvret a mis
Soy mesme et ses meilleurs amis,
Et le pauvret à rien ne panse
Et si n'a de rien souvenance,
Mais seulement il luy souvient
De sa Maistresse qui le tient.

La mignardise *De Iaq. Tahureau et son Admirée* est contenue presque tout entière dans un sonnet de Baïf, placé en tête du recueil de Tahureau (1). La Péruse, en cent douze vers, n'en dit guère plus que Baïf en quatorze. C'est dans cette pièce surtout qu'il abuse des répétitions et diminutifs ; voici quatre vers qui commencent et terminent la « mignardise » :

Poëte mignardelet,
Mignardement doucelet,
Admirée doucelette
Doucement mignardelette.

Erreur de goût que La Péruse partagea avec de plus grands : Henri Estienne ne s'efforça-t-il par de prouver qu'il était possible de « faire tous ce que nous voulions, adjoutans souvent diminution sur diminution » (2).

La mignardise *A Jane* est d'une autre veine que les deux pièces précédentes ; le « pétrarquisme » de seconde ou de troisième main y apparaît de nouveau. Le poète est blessé par « mille fleches » qui « navrent si fort », mais le « ris » et la « mine sucrée » changent soudain « en joye le dueil » ; puis « les sourcis jumaux » et le « front plein » blessent plus fort encore,

(1) Tahureau, *Poésies*, éd. Blanch., II, p. 3.
(2) Cité par Brunot, dans l'*Hist. de la l. et de la lit. fr.*, de P. de Julleville, III, p. 802.

Mais ces lèvres coralines,
Mais ces rans de perles fines,
Mais ta langue qui sçait bien
Le plus sage rendre sien,
Bruslent l'ennuy que me font
Et tes sourcis et ton front.
Ainsi, Jane, ainsi je tien
De toy mon mal et mon bien (1).

Cet exercice serait assez réussi, si la symétrie des strophes, nécessaire pour ces développements antithétiques, était obtenue.

*
* *

Le nombre des *estrenes* et des *contr'estrenes* écrites par La Péruse est de quatorze, huit pour les premières, six pour les autres. Furent-elles toutes écrites, les *estrenes* au moins, pour le nouvel an, c'est-à-dire pour le premier janvier quand on échangeait ces pièces, puisque l'année officielle ne commençait qu'à Pâques ? On ne saurait l'affirmer ni surtout préciser pour quel nouvel an elles furent composées, si toutefois elles étaient destinées à cette fête.

L'étrenne *Au Roy* a pu être écrite pour le premier janvier de l'année 1553 n. s. Beaucoup de poètes ont célébré à cette date la levée du siège de Metz comme une grande victoire ; La Péruse a peut-être saisi cette occasion de se faire connaître, mais il n'a fait aucune allusion précise aux événements contemporains.

Presque toutes les autres étrennes, d'après les personnages auxquels elles sont adressées, paraissent écri-

(1) Cf. pour la phraséologie, les deux tercets du sonnet LXXVIII de l'*Olive* (éd. Chamard, I, p. 92), et une pièce de Baïf commençant « Double ranc de perles fines » (éd. M. Laveaux, I, p. 58).

tes à Poitiers. Comme la Péruse était mort le 1er janvier 1555, c'est donc pour le 1er janvier 1554 qu'elles auraient été écrites. Bien entendu, ces conjectures tombent si l'on a donné arbitrairement à ces pièces le titre d'*estrenes*.

Quant aux *contr'estrenes*, elles sont écrites, comme l'indique leur sous-titre général, « pour des dames contre un mesdisant », ce qui donne au titre un sens qu'il n'a pas eu chez d'autres poètes. Ronsard, par exemple, avait écrit une *Contr'estrene, au seigneur Robert de la Haye*, mais c'était tout simplement « une réponse à un éloge en vers latins que Robert de La Haye avait adressé à la fois à Ronsard et à du Bellay, et auquel celui-ci répondit de son côté par une ode portant comme sous-titre *Pour estrene* » (1).

Comme on le voit, ni Ronsard ni du Bellay ne dédaignaient d'adresser des *estrenes* à la façon marotique, mais ni l'un ni l'autre ne songèrent à en faire une variété du genre lyrique, et les deux pièces que nous venons de mentionner sont classées parmi les odes. Les *estrenes* de La Péruse sont, au contraire, groupées sous un titre spécial comme celles de Marot. Pourtant presque aucune d'elles n'a rien de commun avec celles de Marot qui sont, pour la plupart, de très courtes pièces, de cinq vers ordinairement ou tout au plus de deux ou trois strophes inégales.

Parmi les *estrenes* de La Péruse, il y en a deux, *A C. C.* et *A F. de G.*, qui ont une forme strophique hétérométrique régulière. Non seulement par la forme, mais

(1) Ronsard, *Œuvres*, éd. S. T. M., III, p. 164, n. 1 ; l'ode de du Bellay « pour estrene » est dans le t. IV, p. 178, de l'éd. Chamard.

aussi par le style, elles s'apparentent plutôt aux odes de la nouvelle école qu'aux étrennes de Marot.

Les étrennes *A ma damoiselle de Dampierre*, *A l'amye de mon amy G. Bouchet*, *A ma damoiselle I. Bertetot* (1) ne sont pas découpées en strophes ; néanmoins leur inspiration, comme nous le verrons, les apparente aussi aux pièces de Ronsard et de du Bellay.

L'étrenne *A F. Delauson* n'a que neuf vers ; c'est plutôt une épigramme.

Les étrennes *A une Damoiselle dont les lettres capitales portent le nom* et *au Roy* sont en alexandrins avec alternance régulière des rimes masculines et féminines. La première est, comme son titre l'indique, un *acrostiche* à la mode de Marot, mais on sait que la *Deffense* ne défendait pas ce procédé puisqu'il était connu de l'antiquité. La seconde, qui porte comme sous-titre *Vers alexandrins*, pourrait s'apparenter aux hymnes de Ronsard qu'elle précéda.

Dans toutes ces poésies, La Péruse a fait bien des emprunts, cette fois encore aux poètes français ; là où il n'a pas imité directement, son style se ressent de la lecture de Ronsard et de du Bellay. Ainsi la pièce *A ma damoiselle de Dampierre* paraît être inspirée des cinq premières strophes de la longue ode de Ronsard *A Madame Marguerite*, mais seule la cinquième strophe de cette ode est imitée directement. Ronsard y loue sa protectrice en ces termes :

> Les meurs au sçavoyr tu maries,
> Et le sçavoir aux meurs tu lies,
> Assemblez d'un noud Gordien :

(1) Sur ces personnages, V. la partie biographique, pp. 50, 51, 55.

T'egarant loing du populaire,
Et de son bruit qui ne peult plaire
Aux filles de l'Olympien (1).

La Péruse approprie la louange à sa « damoiselle », intervertit l'ordre des vers, mais l'idée et la métaphore restent les mêmes :

Puis, quand plus grand seras,
D'un pied hardi franchiras
Des plus doctes la carriere,
Laissant la tourbe en arriere,
Tourbe desdaignant les sons
Des Pimpleenes chansons.
Poursuy, poursuy doncq', mignonne,
Poursuy ceste emprise bonne,
Liant d'un nœud gordien
Sçavoir, noblesse, et le bien.

La pièce *A ma damoiselle I. Bertelot* développe un lieu commun de la poésie de l'époque, à savoir que toutes les choses sont passagères « fors la vertu de l'esprit ». Toute la pièce est probablement inspirée du sonnet XXXII de l'*Olive* où du Bellay, de son côté, a imité un passage d'Ovide (2). La Péruse délaye encore ici son modèle, mais cette fois avec plus d'habileté puisqu'il ne se répète presque pas. Le début de la pièce :

Comme le branler d'une onde
Les choses sont en ce monde
Inconstantes, et n'ont point
La fermeté un seul poinct.
Les jours apres les jours coulent,
Les mois s'en vont, les ans roulent ;

(1) RONSARD, *Œuvres*, éd. S. T. M., III, p. 99, v. 25-30.
(2) DU BELLAY, *Œuvres*, éd. Chamard, I, p. 54 ; la note 1 renvoie à Ovide, *Trist. VII*,VII, v. 33-44.

nous prouve qu'il savait aussi être « sentencieux » sans être « altiloque » ni obscur.

La pièce strophique *A C. C.* est un curieux mélange de « pétrarquisme » et de « pindarisme » bien déformés. L'idée d'implorer le secours du « petit Dieu, vainqueur plus grans Dieux » est prise à une ode de Ronsard, *A Cupidon pour punir Jeanne cruelle*, mais dans la phraséologie de deux premières strophes on trouve aussi des réminiscences de du Bellay (1). Le mouvement inattendu de la troisième et dernière strophe :

Puis Apollin, Mercure et les neuf Sœurs,
Puissent par leurs douceurs,
Si brusquement ravir ma fantasie,
Soubs la fureur de saincte Poësie,
Que ton sainct nom par mes hau-bruyans vers
Soit desormais cogneu de l'univers,

est imitée, très mal à propos, de certains mouvements des odes pindariques de Ronsard (2). Rien de plus artificiel, mais aussi de moins ressemblant aux *estrenes* de Marot que cette pièce de La Péruse.

Dans la pièce, également strophique, *A F. de G.*, le ton est plus uni quoique les emprunts soient aussi disparates. A qui est pris ce début où La Péruse dit que les vers peuvent faire vivre « plus qu'en tableau ou en cuivre » ? C'est un lieu commun de la poésie du XVIe siècle, pris à Horace. Lieu commun également, mais celui-ci traité depuis Pétrarque, l'idée, développée par La Péruse dans la seconde strophe, qu'un seul regard

(1) L'ode de Ronsard est dans le t. II, p. 51 de l'éd. S. T. M. (v. 53-60) ; plusieurs expressions sont empruntées à l'ode de du Bellay, *A deux damoyzeles* (v. 49-54), éd. Chamard, III, p. 23.

(2) Cf. RONSARD, *Ode A Madame Marguerite* (v. 25-28), éd. S. T. M., I, p. 73.

de la Dame peut le rendre le poète le plus parfait. Dans la troisième strophe, les premiers vers :

> Le sainct jour de ta naissance
> De la corne d'abondance
> Tu prins le plus precieux,
> *Vertu, sçavoir, beauté, grace,*

semblent bien être imités du début d'un sonnet de Ronsard :

> Quand ma maistresse au monde print naissance,
> Honneur, *Vertu, Grace, Sçavoir, Beauté*
> Eurent debat avec la chasteté,
> Qui plus auroit sur elle de puissance (1).

On a déjà dit dans la partie biographique que l'étrenne *A l'amye de mon amy G. Bouchet* présente beaucoup d'analogies avec une mignardise de Tahureau, adressée à la même personne et écrite probablement le même jour (2). De la même veine légère est la petite étrenne *A F. Delauson, docteur*. Charmante époque où les professeurs se voyaient adresser par leurs élèves des épigrammes faisant allusion à leurs amours !

On dirait que La Péruse a voulu nous prouver qu'il connaissait bien tous les poètes contemporains. Il commence la pièce *A une damoiselle dont les lettres capitales portent le nom* par ces quatre vers :

> Celuy qui dans un corps souhaitera de voir
> Honneur, grace, vertu, douceur, beauté, sçavoir,
> Areste icy son pas : et il verra dans une
> Reluire tous les biens d'esprit, corps et fortune,

(1) I. *Livre des Amours*, LXIX, éd. Vaganay, p. 129.
(2) V. p. h. n. 1, p. 51.

qui par le mouvement rappellent le premier quatrain d'un sonnet de Magny :

> Qui voudra voir ensemble apertement
> Ce qui fut onc de grace et gentillesse
> Et de beauté, s'en vienne à ma maistresse
> La contempler ; mais vienne promptement (1).

La suite des deux pièces est différente, La Péruse ayant été obligé de commencer ses vers par les lettres du nom de *Charlote de la Motthe*.

Dans la dernière étrenne, *Au Roy*, La Péruse a contaminé et délayé quelques passages de Ronsard et de du Bellay, mais, chose curieuse, il les a choisis en grande partie dans leurs poésies amoureuses. Du Bellay, dans une ode, *Les Louanges d'Amour*, avait chanté « le petit Dieu » qui tient sous son pouvoir le ciel, la terre, la mer et les enfers, tandis que Jupiter, Neptune et Pluton doivent se contenter d'un seul domaine (2). Quoi de plus simple que de remplacer Cupidon par le roi Henri II, en lui prédisant cette domination universelle ? Ronsard dans deux tercets d'un sonnet avait fait prodiguer à Cassandre les qualités de plusieurs divinités (3). Pourquoi ne pas user du même procédé pour combler le Monarque de tous ces dons ? Seule la fin de l'étrenne est prise à des pièces adressées par Ronsard et du Bellay au roi. C'est l'allusion à la devise de Henri II *Donec totum impleat orbem*.

> Tout ainsi qu'en la Lune on void deux cornes croistre
> Et ne cesser plus tost qu'on ne voye apparoitre

(1) Magny, *Les Amours XLI*, éd. Courbet, p. 46.
(2) Du Bellay, *Œuvres*, éd. Chamard, III, p. 12, v. 25-33.
(3) Ronsard, *I Livre des Amours, XXXII*, éd. Vaganay, p. 65.

Par leur conjonction Diane toute ronde :
Ainsi ne cesseras tant que tout ce grand monde
Tu aye environné, faisant par ta puissance
Que l'entier univers te baille obeissance (1).

Les *contr'estrenes*, qui sont au nombre de six, sont toutes écrites « pour des Dames contre un mesdisant » ; ce « mesdisant » était, comme nous l'apprend le titre de la seconde de ces pièces, un *poëtastre*. Ce sont de tout petites pièces : trois de huit vers, trois autres de six vers seulement. Quelques-unes par la forme présentent des analogies avec la plupart des *estrenes* de Marot en ce que les unes et les autres ont deux vers de trois syllabes entremêlés avec trois vers de sept syllabes chez Marot, quatre ou six vers chez La Péruse. Quant à leur ton, la plupart des *contr'estrenes* de La Péruse sont virulentes, et pourraient s'apparenter aux pièces adressées par Tahureau, la même année 1554, à ses « calumniateurs ». Nous nous permettrons de détacher un spécimen de ces poésies de Tahureau :

Paissez-vous d'une envie pâle
Paissez-vous, traistres, gloutement ;
Comme du chien la gueule sale
Se paist de son vomissement (2).

La Péruse met dans la bouche de ses Dames des propos qui ne diffèrent pas beaucoup de ceux-là :

Bon Dieux, comme a ceste beste
Deshoneste
Osé ses abois lascher, etc.

(1) Cf. du Bellay, *Prosphonematique*... v. 191-2 (éd. Chamard, III, p. 73); Ronsard, *Avanentree*... v. 60-64 (éd. *S. T. M.*, I p. 20.
(2) Tahureau, *Poésies*, éd. Blanch., I, 72.

On n'était pas indulgent au XVIe siècle pour ses adversaires, même s'ils étaient imaginaires comme le « poëtastre » de La Péruse peut-être.

V.

Le recueil des poésies de La Péruse contient, après les *estrenes* et les *contr'estrenes*, sept pièces groupées sous le titre d'*élégies*. Rien pourtant de plus arbitraire que ce titre appliqué à certaines des élégies de La Péruse qui n'ont rien d'élégiaque ni par le fond ni par la forme. Il est vrai que la distinction des genres — un des principes de la nouvelle école, surtout de Ronsard — n'était pas toujours rigoureusement appliquée, mais au moins on ne se méprenait pas sur la différence qui existait entre l'élégie et l'ode, si l'on confondait quelquefois l'élégie avec la chanson à rimes suivies et alternées et avec l'épître (1). Or, parmi les élégies de La Péruse, il y en a deux qui devraient avoir leur place parmi les odes. La première, *A G. Bouchet, a son depart de Poitiers, disant a Dieu*, est une pièce strophique, hétérométrique, dont toutes les strophes sont écrites sur le patron de la strophe initiale ; par le fond, au moins dans sa première partie, elle se rattache aux odes dont le sujet est « le discours fatal des choses mondaines ». La seconde, *A P. de Francheville*, est une pure odelette monostrophique d'inspiration horatienne ou plutôt ronsardienne. Même parmi les autres élégies, il y

(1) V. sur ce point, en ce qui concerne Ronsard, LAUMONIER, *Ronsard p. lyr.*, 197, n. 4.

en a qui pourraient appartenir à d'autres groupes si ces groupes existaient dans le recueil de La Péruse. Ainsi la longue *Oraison pour avoir santé* est un hymne d'inspiration chrétienne, assez rare dans la poésie de la Pléiade. L'*Epitaphe d'Anne de Poulignac...* par son titre même appartient à un autre groupe, mais il se peut que La Péruse, ou ses éditeurs, aient su comme Peletier qu'en Grèce « mémes les Epitafes des mors, se fesoét an vers Elegiaques » (1).

Resteraient donc trois pièces de La Péruse qui pourraient être classées parmi les élégies ; toutes les trois sont écrites « sur la mort » d'un personnage sans être pourtant des épitaphes. Il paraît même que c'était la conception que se faisait La Péruse, à un moment donné, de ce genre poétique. On trouve en effet dans son élégie *Sur la mort de F. Clermont, seigneur de Dampierre*, les vers suivants :

> Pleure, pleure, Elegie, Elegie pleureuse,
> Repren à ceste fois ta face douloureuse,
> Repren ton premier dueil, repren l'estat premier,
> Qui de tes premiers ans te fut plus coutumier.
> Laisse amour et ses trais, son brandon et sa flamme,
> Son arc et son çarquois, au joyeux epigramme.
> L'espitre avertira l'amoureux attendant
> Du vouloir de l'amye, et l'amy ce-pendant
> D'un plaisant vers liricq', sur la harpe tendue
> Chantera les beautés de l'amye attendue.

C'ets la seule définition que La Péruse ait donnée de diverses variétés du genre lyrique, sans les avoir pourtant pratiquées toutes. Il a voulu, d'après ces vers, au moins pour cette fois, réintégrer l'élégie dans son pre-

(1) PELETIER, *op. cit.*, 68.

mier emploi qui était d'après Peletier « lamantacions, deploracions sur les mors, doleances des cas piteus » (1). Mais personne ne songeait plus à limiter ainsi le choix des sujets élégiaques ; Ronsard l'étendait même un peu trop :

Les vers de l'Elegie au premier furent faits
Pour y chanter des morts les gestes et les faicts,
Joincts au son du cornet : maintenant on compose
Divers sujets en elle, et *reçoit toute chose.*
Amour pour y regner en a chassé la mort (2).

Quant à la forme, Ronsard voulait, mais sans la faire lui-même toujours ainsi, que l'élégie fût courte « en trente vers comprise, ou en quarante au plus » (3), et écrite en vers « communs », c'est-à-dire en décasyllabes ou en alexandrins, vers qui dans l'élégie « ont assez bonne grace, quand ils sont bien composez » (4). Peletier avait là-dessus une autre opinion : « laquelle (l'élégie) je suis d'opinion qui se face du vers Dodecassilabe, acompagné du Decassilabe : c'ét à dire, par Distiques » (5).

La Péruse qui écrivit ses élégies avant que ces opinions eussent été formulées employa l'alexandrin avec l'alternance régulière des rimes pour les deux premières de ses élégies proprement dites : *Sur la mort du capitaine Faïoles* et *Sur la mort de F. Clermont.* Pour la troisième, *Sur la mort du filz de P. Chesnai*, il se servit de

(1) *Ibid.*
(2) RONSARD, *Œuvres*, éd. Lemerre, VI, p. 22 ; cf. aussi, sur les définitions de Sibilet et de du Bellay, Chamard, éd. de la *Deffence*, p. 207, n. 4 et 5.
(3) RONSARD, *Œuvres*, éd. Lemerre, VI, p. 22.
(4) RONSARD, *Abregé de l'Art Poëtique François* (*Œuvres*, éd. Lemerre, VII, p. 59).
(5) PELETIER, *op. cit.*, p. 67.

l'heptasyllabe. Il est probable qu'il a employé dans cette pièce le vers plus court parce qu'il ne pleurait pas un héros ou un grand seigneur, mais un petit enfant, fils d'un banquier. Ce principe esthétique peut nous paraître aujourd'hui ridicule, mais il est formulé pourtant par Peletier dans son *Art Poëtique* à propos de l'épître. « Si on ecrit, dit-il, aus grans Signeurs, a cause que ce doevent étre propos plus importans, on usera de vers Decassilabes : Aus autres personnes, selon leur dinite et selon le merite de l'afere, on changera de mesure » (1). *Epitaphe* et *Oraison* sont écrites en alexandrins avec alternance régulière, tandis que les deux élégies strophiques, *A G. Bouchet* et *A P. de Francheville*, sont naturellement en vers plus courts.

Si la première élégie *Sur la mort du capitaine Faïoles le puisné*, le cousin du poète tombé pendant le siège de Metz, fut écrite immédiatement après cet événement historique, elle appartient aux premières productions de La Péruse, du début de 1553, avec l'étrenne *Au Roy* déjà étudiée. Dans cette longue pièce (128 vers), La Péruse tente d'élever le ton sans rien emprunter cette fois aux odes de Ronsard qui traitaient des sujets analogues, excepté peut-être cette déclaration qu'on rencontre plus d'une fois dans les vers de La Péruse :

> Ses faicts vivront tousjours, et, malgré ton canon,
> Ils auront par mes vers un eternel renom.

Dans toute la pièce il n'y a aucun ornement mythologique ; par contre on trouve, ce qui surprend chez un

(1) PELETIER, *op. cit.*, p. 67. Nous avons vu La Péruse appliquer ce principe dans la *Médée*, puisqu'il a fait parler les grands personnages en alexandrins et les personnages secondaires en décasyllabes, V. p. h. p. 155.

poète de la Renaissance, une allusion aux héros de l'épopée nationale :

Encores y a-il des Rolans en la France,
Il y a des Renauts, et des Ogers aussi.

La longueur de cette pièce, qui résulte du développement prolixe de quelques lieux communs, n'est pas rehaussée par l'effort visible qu'on y aperçoit vers la « grandiloquence », et qui se traduit en exclamations de ce genre :

O maudite façon ! maudit art ! maudit maistre !
O mal-heureux canon ! ô malheureux salpestre !
O mal-heureuse poudre ! ô boulets mal-heureux !
O bourreaux inhumains des hommes valereux !

La Péruse écrit près de vingt vers pour amplifier une idée, chère aux hommes de la Renaissance, et que du Bellay a résumée en trois vers :

Celuy vrayment contre Dieu s'esleva,
Qui feist premier le tonnerre imitable :
Ce feut celuy qui le canon trouva (1).

Il y a pourtant dans cette pièce d'un débutant des alexandrins animés d'un souffle oratoire incontestable ; l'apostrophe suivante au conquérant ajoute à cette éloquence une idée ingénieuse :

N'estime plus, Caesar, vaine ton entreprise :
Bien que par tes effors la ville ne soit prise,
N'estime pourtant pas, non, n'estime jamais

(1) Du Bellay, *Œuvres*, éd. Chamard, III, p. 127, v. 36-38 ; cf. La Péruse, *Œuvres*, p. 170.

Que tu n'a rien conquis en ce siege de Mets.
Si contre tes effors le Roy garda Lorraine,
Il y perdit beaucoup, perdant tel capitaine.

Du même ton et presque de la même longueur (114 vers) est la seconde élégie en alexandrins *Sur la mort de F. Clermont* (1). Nous en avons déjà détaché le passage qui contient la définition de l'élégie ; d'autres morceaux pourraient être cités pour prouver que La Péruse manie l'alexandrin avec une certaine aisance. Son grand défaut est de délayer quelquefois et de se répéter de temps en temps. Il avait déjà composé, ou allait composer une pièce tout entière, *A ma damoiselle I. Bertelot*, sur ce thème que toutes les choses périssent « fors la vertu de l'esprit ; » il développe la même idée en plus de vingt vers, les derniers vers de cette élégie. Néanmoins les emprunts directs paraissent être rares dans cette pièce ; tout au plus peut-on relever ces quatre vers, d'ailleurs bien réussis comme imitation :

Les fors naissent des fors, le craintif du craintif,
Le lion du lion, le cerf du cerf fuitif,
De bon arbre bon fruict, bon vin de bonne vigne,
Et vertueux enfans de vertueuse ligne,

qui proviennent ou d'Horace, ou de Ronsard, ou bien de du Bellay, mais qui ne sont pas inférieurs aux vers correspondants de ces deux derniers poètes (2).

(1) Du Bellay a écrit un sonnet *Sur la mort du Seigneur de Dampierre*, qui « fait prisonnier à Thérouanne (juin 1553) », puis « aussitôt relâché courut s'enfermer dans Hesdin et, comme Farnèse, y trouva sa mort (juillet 1553) » ; v. notice de Chamard dans son éd. des *Œuvres* de du Bellay, II, p. 294. La Péruse fait allusion dans son élégie à la mort des deux fils du seigneur de Dampierre, que « le guerrier outrage a ravis avant leur pere ».

(2) Cf. HORACE, *Carm.* IV, IV, v. 29-32 ; DU BELLAY, *Prosphonematique*, v. 145-150 (éd. Chamard, III. p. 70) ; RONSARD, *Œuvres*, éd. S. T. M., II, p. 190, v. 25-28.

L'élégie en heptasyllabes *Sur la mort du filz de P. Chesnai, Banquier à Poitiers* est très faible, et parfois pleine de mauvais goût (1). Il est vrai qu'il était embarrassant de composer une longue pièce sur la mort d'un enfant à peine né.

L'*Epitaphe d'Anne de Poulignac* est un curieux exemple de « contamination » : les huit alexandrins qui la composent correspondent exactement à quatre distiques latins du *Tombeau* de Marguerite de Navarre, écrits par les sœurs Seymour et traduits par du Bellay en quatrains français (2). Mais l'adaptation de La Péruse est très libre puisqu'il ne prend à chaque distique que l'idée ou bien un seul trait. Ainsi dans le soixante-quatorzième distique ou plutôt quatrain, il trouve ce trait : « *Trois fois* Roialle elle estoit » ; il en fait les deux premiers alexandrins de l'*Epitaphe* :

> Anne de Poulignac, jadis *deux fois* contesse,
> Et plus de *mille fois* en vertu grand'Princesse.

Les deux derniers vers du cinquante-sixième quatrain de du Bellay :

> Dois-je craindre de perir
> Si en Dieu seul je me fie ?
> Le vivre me faict mourir,
> Le mourir me vivifie,

sont adaptés en deux alexandrins où l'idée et le jeu de mots sont un peu changés :

(1) Comme dans ces vers :

> Ta mère est-elle faschée
> D'être de toi accouchée, etc.

— Le second vers cité ne se trouve pas dans l'éd. G. des Seguins, de sorte que le premier vers n'a pas de rime correspondante. Nous l'avons rétabli d'après l'éd. de 1556.

(2) Du Bellay, *Œuvres*, éd. Chamard, IV, p. 57-84

Un corps qui, sçachant bien que de mort venoit vie,
Vivant vouloit mourir, ayant de vivre envie.

Aux troisième et septième quatrains, l'idée seule est prise (avec l'expression « l'ame est au ciel ») mais l'imitation est évidente.

L'*Oraison pour avoir santé* (1), écrite par La Péruse dans les souffrances des derniers jours, est une des rares poésies de l'époque qu'inspire un vrai sentiment chrétien. Cette longue pièce (114 alexandrins) n'est d'un bout à l'autre qu'une prière touchante que les deux vers, placés comme refrain à intervalles inégaux, résument à eux seuls :

Guery-moy, ô Seigneur, et de ton ciel m'envoye
Le jour tant désiré, que sain je me revoye.

Cette fois La Péruse a pu se passer des ornements mythologiques ; l'accent personnel a suppléé aux réminiscences livresques. Ce n'est pas à dire qu'il ne se soit

(1) Cette pièce, ou plutôt une partie de cette pièce a une petite histoire assez curieuse. Ses trente premiers vers ont été attribués à Ronsard, et insérés comme lui appartenant dans la dernière édition de ses œuvres par Laumonier (t. VI, p. 506) ; le savant historien de Ronsard explique dans une note (t. VIII, p. 107), que les trente vers en question sont imprimés dans l'éd. de 1586, de *Ponti Thyardei Bissiani ad Petrum Ronsardum, de coelestibus Asterismis Poematium*, sous le titre : « Priere à Dieu faicte par Monsieur de Ronsard estant malade ». Avant nous, un étudiant parisien, M. J. Morel, a découvert « que la *Prière à Dieu*... doit être enlevée à Ronsard et restituée à Jean de La Péruse » (*R. du* XVIe *s.* 1920, p. 258, n. 4). Elle figure, en effet, sous le titre *Oraison pour avoir santé*, dans toutes les éditions de La Péruse. Le premier vers, qui est dans La Péruse « Dieu, vray Dieu, *Dieu* Seigneur de nous pauvres humains », est un peu changé dans l'éd. de Thyard : « Dieu, vray Dieu, *et* Seigneur de nous pauvres humains ». P. de Nolhac a décrit le *Poematium* de Tyard (*Ronsard et l'humanisme*, 1921, p. 200 n. 3), en considérant encore l'*Oraison* comme une pièce de Ronsard. Nous ne nous expliquons pas cette petite mystification de Pontus. Ne serait-elle pas due plustôt à son traducteur, Antoine de la Bletonniere, dont la trad. du Poème de Tyard et une épître latine sont imprimés à la suite du *Poematium* ? (Bibl. Nat. V. 8489).

pas souvenu, encore ici, de quelques pièces analogues de ses auteurs favoris. Il a connu certainement une ode que Ronsard adressait *A Phebus Apollon pour guarir la Valentine du conte d'Alsinois* (1), mais le titre même de cette pièce indique son inspiration païenne, tout à fait absente de l'*Oraison* de La Péruse. Ronsard promet, dans la dernière strophe de son ode, d'édifier au dieu païen un temple et d'y placer son image qui sera ornée « de longues tresses », d'un « arc turquois » et d'une « echarpe dorée » ; La Péruse, pour qui maintenant toutes les divinités païennes ne sont plus que « mille Dieux abuseurs que faint la Poësie », fait d'autres promesses au Seigneur :

> Lors, mon Dieu, tu seras de maint et maint loué ;
> Lors, pour Dieu tout puissant tu seras avoué ;
> Lors, ton peuple assemblé en ton sainct tabernacle
> Chantera d'un accord l'honneur de ce miracle :
> Et moy, qui seroy là esleu tout au milieu,
> Je leur diroy que vaut d'avoir espoir en Dieu ;
> Puis, ployant les genoux soubs ta puissance unique,
> Devots, nous chanterons en ton nom mainct cantique.
> Ainsi, ô bon Seigneur, pour n'avoir gueri qu'un,
> Tu seras honoré de la voix d'un chascun.

Combien ces alexandrins, par leur ampleur, nous paraissent supérieurs aux quatre dizains d'une pièce analogue de Marot, qui expriment le même sentiment et que La Péruse a bien dû connaître :

> Et de ma part feray un beau cantique,
> Qui chantera le miracle autentique
> Que faict auras, admirable à chascun,
> D'en guerir deux en n'en guerissant qu'un (2).

(1) Ronsard. *Œuvres*, S. T. M., I, p. 154.
(2) Marot, *Sur la maladie de s'amye* (*Œuvres*, éd. Jannet, II, p. 117).

L'idée d'une oraison chrétienne a pu également être suggérée à La Péruse par un *Hymne Chrestien* de du Bellay (1). Le sujet de cette dernière pièce, qui retrace en gros l'histoire du peuple élu, est différent, mais sa fin, où le poète prie aussi son Seigneur de le guérir « de peché », présente quelques analogies avec l'*Oraison* de La Péruse. Du Bellay, avant La Péruse, avait jugé que « les songes antiques » sont « elabourez par les mains poétiques » (v. 126-127) ; il ne veut pas hâter sa guérison ni

> Par vers charmez, ny par prodigues vœuz
> Mottes, ensens, ou meurtre de cent bœufz (v. 179-180),

ce que La Péruse exprime ainsi :

> Doncq' je n'egorgeroy ne toreaux, ne moutons,
> Pour te sacrifier ; tu n'aymes pas tels dons.

Ces petits emprunts, d'ailleurs bien remaniés, n'empêchent pas que l'*Oraison* reste une des poésies les meilleures de La Péruse ; nulle part il n'a mieux réussi à exprimer sans emphase des sentiments élevés. L'humilité chrétienne dont il a imprégné quelques passages de cette pièce, contraste avec l'orgueil affecté que dénotent ses odes. On ne dirait pas que c'est le même poète qui a écrit l'ode *A l'evesque de Terbes* ou l'ode *A G. Bucchanan* ; du païen convaincu ou non qu'il était, il devient tout d'un coup le chrétien le plus humble :

> Las ! Seigneur, je sçay bien que tu m'aymes, d'autant
> Que, m'envoyant ce mal, tu vas ma chair domptant,
> Et que l'affliction, en ce monde où nous sommes,
> Est un tesmoin fort seur que tu aymes les hommes.

(1) Du Bellay, *Œuvres*, éd. Chamard, IV, p. 111.

Malheureusement, ici comme ailleurs, La Péruse est par endroits trop prolixe. Il ne réussit pas à donner à ces poésies cette forme concentrée, privilège des grands artistes, qui fait jaillir la pensée et éclater le sentiment. Son *Oraison* néanmoins présageait un poète qui donnait déjà de belles promesses, et aurait sû se renouveler et s'affranchir peut-être peu à peu des influences livresques.

L'élégie *A G. Bouchet, a son depart de Poitiers, disant a Dieu*, qui pourrait, comme on l'a dit, être classée parmi les odes, fut écrite au moment où La Péruse quittait la ville de Poitiers pour son pays d'où il ne devait plus revenir. La première partie de cette pièce développe longuement (en dix strophes) cette idée, qui surprend chez un jeune homme, que les hommes sont bien malheureux d'être obligés de se déplacer souvent et de changer ainsi d'amis. Cela permet à La Péruse de se rappeler quelques vers de Sénèque qu'il avait déjà imités et qu'il adapte de nouveau, mais avec plus de bonheur cette fois :

O combien j'estime l'heur
Du basanné laboureur,
    Content de sa terre,
Lequel met à nonchaloir
Les grans biens, le grand sçavoir
    La court, et la guerre ! (1).

Dans la seconde partie (douze strophes), il dit adieu à ses compagnons, à son amie et à d'autres dames qu'il ne désigne pas nommément. C'est un peu dans le goût de quelques épîtres de Marot, avec la différence que le

(1) Cf. les vers de Sénèque cités plus haut, p. 159.

langage de La Péruse est plus décent, mais aussi moins assaisonné de pointes.

La petite élégie *A P. de Francheville* est une véritable odelette d'inspiration ronsardienne. Le *carpe diem*, que La Péruse n'a jamais adressé à sa dame, est exprimé ici assez joliment dans les six premiers vers :

> Tandis que dure la jeunesse
> Passons-la parmy les esbas ;
> Le temps de la courbe vieillesse,
> Qui vient, propre n'y sera pas.
> Mais par sus tous jeux, nuit et jour,
> Francheville, suivons l'amour.

Les quatre derniers vers gâtent un peu la pièce, en présentant l'association trop facile, et souvent répétée dans les mignardises, des mots *amoureux-heureux*, *amoureuse-heureuse.*

VI.

La Péruse a cultivé sumultanément plusieurs variétés du genre lyrique. On ne saurait dire, d'après les pièces qui nous sont restées de lui, où se seraient orientées ses préférences s'il n'avait pas été interrompu par la mort dans son activité littéraire. Il est à présumer seulement qu'il aurait définitivement abandonné la forme d'odes en triades et en « pauses » (dont il n'a donné que deux spécimens), et qu'il aurait penché vers les formes cultivées par ses amis de Poitiers en 1554, c'est-à-dire vers les simples odes, chansons et sonnets.

De toutes les formes lyriques, le sonnet était décidément avec l'ode la forme préférée par les poètes de la nouvelle école, quoiqu'ils n'aient pas été les premiers à

l'introduire dans la littérature française. Comment La Péruse, l'admirateur fervent de l'*Olive* de du Bellay, des *Amours* de Ronsard, de Baïf et de Magny, n'aurait-il pas nourri l'ambition de composer, lui aussi, un cycle de sonnets consacré entièrement à sa dame ? Ici, comme ailleurs, il aurait certainement suivi l'exemple de ses amis, mais les douze sonnets de son recueil ne peuvent pas nous donner une idée des qualités et des défauts qu'il aurait manifestés dans cette variété du genre lyrique. La plupart de ses sonnets sont des pièces de circonstance, dont quelques-unes écrites lors de son séjour à Paris, quand il n'était pas encore amoureux de sa dame de Poitiers. Les deux sonnets, *A P. de Ronsard, Prince des Poëtes François* et *A O. de Magny, Poëte lyriq*, furent même imprimés dans les recueils de ces deux poètes (1). Le sonnet *A M. de Muret...* peut également être daté de Paris, et porte aussi les marques d'une pièce liminaire, quoiqu'il n'ait pas été imprimé dans les *Juvenilia* du poète-humaniste. Les autres sonnets, excepté peut-être ceux intitulés *Contre un injurieux poëtastre* et *Aux Muses*, peuvent être sûrement datés de Poitiers puisqu'ils sont adressés soit à des amis de cette ville (Tahureau, Maïsonnier, Baïf), soit à la dame *C. C.* qui est nommée dans un acrostiche Caterine Cottel.

Les sonnets que La Péruse adressait à ses amis sont de deux manières : les uns développent un lieu commun et contiennent ordinairement un conseil dans le dernier tercet ; les autres sont des louanges du talent poétique des amis chantés.

(1) V. plus haut, pp. 39, 47.

Dans la première manière sont trois pièces. Le sonnet *A P. de Ronsard*, commençant par un mouvement ronsardien (« D'ou vient Ronsard.... ? »), développe l'idée que les « hommes vicieux » réussissent mieux dans cette vie que les hommes vertueux. Le sonnet *A R. Maisonnier* répète un lieu commun développé déjà dans l'ode *A G. Bucchanan*, à savoir que les œuvres littéraires peuvent sauver de l'oubli leur auteur, mais La Péruse en tire cette fois une autre conclusion :

> Croy mon conseil, retire-toy bien loin
> Du populace, et d'un eternel soin
> Consacre-toy desormais aux neuf Muses.

Dans le *Sonnet perdu à la rafle contre I. A. de Baïf*, La Péruse, constatant l'indifférence de son siècle pour le « merite des bons espris », encourage ainsi son ami :

> Non, mon Baïf, poursuivons nostre affaire ;
> Si nous pouvons à nos amies plaire,
> Ce sera plus que de complaire aux Rois.

Ces trois sonnets d'une portée plus générale que des pièces de circonstance nous révèlent encore une fois la haute idée que La Péruse s'était formée du métier littéraire et de l'indépendance du poète.

Dans les sonnets *A M. A. de Muret* et *A Jaq. Tahureau*, La Péruse, par un procédé assez commun à son époque, loue ses amis en les élevant à l'égal des poètes qui ont immortalisé Cassandre, Olive et Meline. Les deux sonnets *A O. de Magny* et *D'un portrait voilé de l'Admirée* sont deux éloges ingénieux et jolis de deux couples amoureux : Magny et Castianire, Tahureau et l'Admirée. Les deux quatrains du premier :

Si tout ainsi, comme je voudroy bien,
A ce sonet je pouvoy donner grace,
Le plus parfaict que Ronsard mesme face
Seroit contraint quitter la place au mien.

O que je n'ay le luth Aonien,
Qui de Jupin rasserene la face,
Ou celuy-là que les rochers de Thrace
Suivoient ravis du son musicien,

rappellent bien le premier quatrain d'un sonnet de Ronsard à Cassandre :

Que n'ay-je, Dame, et la plume et la grace
Divine autant que j'ay la volonté
Par mes escrits tu serois surmonté
Vieil enchanteur des vieux rochers de Thrace (1)

Parmi les sonnets de La Péruse il y en a un, *Contre un envieux poëtastre*, qui par son sujet s'apparente aux *contr'estrenes*, écrites contre un « mesdisant poëtastre ». Chose curieuse, La Péruse s'est inspiré dans les deux quatrains de ce sonnet d'un monologue de Médée de sa propre tragédie ; il a même repris littéralement le premier vers : « Ciclopes courageux, horriblez vostre ouvrage » (2). Dans le sonnet *Aux Muses*, La Péruse s'est inspiré probablement de *L'Adieu aux Muses pris de Buccanan* par du Bellay (3). Les deux quatrains de son sonnet rappellent tout au moins les six premiers vers de la longue pièce de du Bellay. Les deux tercets sont une rétractation qui donne au sonnet un tour ori-

(1) *I Livre des amours*, texte de 1552, éd. Vaganay, p. 133.
(2) *Médée*, II acte, éd. G. des Seguins, p. 37.
(3) Du Bellay, *Œuvres*, éd. Chamard, IV, p. 190 ; v. sur cette pièce *Joichim du Bellay* de Chamard, p. 267.

ginal ; La Péruse a procédé de la même manière dans son épigramme *A Venus*, imitant un sonnet de du Bellay également.

Les trois sonnets amoureux *A C. C.* ne semblent pas prouver, plus que les chansons, que La Péruse connût la poésie italienne autrement que par les imitations françaises. Les expressions « ma douce guerriere », « vos deux yeux, doux meurtriers de mon cœur », « ta face dans mon cœur sera tousjours empreinte » et autres semblables étaient déjà bien familières aux poètes français. La Péruse nous indique lui-même ses poètes préférés dans le genre amoureux quand il dit à sa dame :

Cassandre par Ronsard est rendue immortelle,
Olive par Belay à jamais sera belle,
Tu auras par mes vers un eternel renom

Ce qu'il ne dit jamais c'est qu'il a goûté aussi Marot et qu'il l'a imité parfois, comme on l'a déjà vu. Il semble bien que les deux tercets, assez jolis d'ailleurs, du sonnet « Mais qui vous meut, o ma douce guerriere » :

Voyez mon cœur, Dame, voyez ma foy,
Et si trouvez qu'il y ait fainte en moy,
Mettez et moy et mes plains en arrière,

Mais si trouvez que j'ayme entierement,
Guerrissez moy de l'amoureux tourment,
Vous accordant à mon humble priere,

sont un écho de ces six vers d'une élégie de Marot :

Si vous supply, m'amye et mon recours,
Belle en qui gist ma mort et mon secours
Prenez mon cueur, que je vous viens offrir,
Et si est faulx faictes le bien souffrir ;

Mais s'il est bon et de loyalle sorte,
Arrachez lui tant de peine qu'il porte (1).

Dans le sonnet « C'est à toy que je veux dedier mon amour », La Péruse reprend encore une fòis le procédé d'acrostiche, procédé marotique, quoique recommandé par la *Deffence*.

*
* *

Les deux dernières poésies du recueil de La Péruse sont en même temps les derniers vers sortis de la plume du poète qui, fuyant la peste de Poitiers, vint trouver la mort chez ses parents, dans son propre pays où il espérait être en lieu sûr.

La grave maladie dont La Péruse fut atteint ne lui fit oublier ni sa dame ni ses amis restés à Poitiers ; elle ne l'empêcha pas non plus de remplir encore quelques pages et des plus touchantes de son œuvre. Les deux cent soixante-quatre vers de l'*Amourete A C. C.* et les deux cent seize vers de son ode restée inachevée *A F. Boissot, son voisin et amy*, furent écrits d'une main défaillante qui ne devait plus recouvrer sa première vigueur. Ces deux poésies sont un rare exemple de l'amour qu'un poète peut porter à ses compositions jusqu'au dernier moment de sa vie. Elles sont aussi un témoignage des tourments auxquels succomba un jeune poète si désireux de vivre et si épris de gloire.

L'*Amourete A C. C.*, écrite en petits vers de sept syllabes à rimes plates, aurait le ton d'un badinage amoureux, d'un exercice littéraire, si quelques passages ne

(1) Marot, *Œuvres*, éd. Jannet, II, p. 24.

nous révélaient la triste réalité de l'état du poète. L'accumulation de mots caressants au début de la pièce, qui provient du souci de La Péruse de suivre encore la mode littéraire (1), fait bientôt place à une peinture réaliste de l'état du poète terrassé par la maladie, et à un passage émouvant sur la douleur des parents et des sœurs penchés sur le lit du malade. Puis, le ton change de nouveau avec le badinage sur la jalousie que cause au poète l'éloignement de sa dame et l'assiduité d'un « mignon » ; il s'y mêle aussi quelques propos peu galants à l'endroit des femmes, bien vite rétractés d'ailleurs. Quoique convaincu de sa « presque seure mort », La Péruse ne laisse pas de finir son *Amourete* par une offre d'amant parfait :

Pren mon cœur, je te le donne :
Mais pren le tout, ma mignonne,
Et me donne ainsi le tien :
Qu'autre que moy n'y ait rien !

« Le dernier des Poëmes de ce Recueil s'appelle l'*Antre*. Il y a de si belles Descriptions, que je l'appellerois une Piece parfaicte, si l'Autheur l'avait achevée », — c'est en ces termes que Colletet (2) parle de l'ode *A F. Boissot* (3) qu'il appelle l'*Antre*, probablement d'après l'indication qu'on trouve à la fin de la pièce. Cette pièce tant admirée de Colletet, et vraiment remarquable par endroits, est, au moins dans sa première partie,

(1) Trois strophes du *Baiser I* de Tahureau (éd. Blanch. II, p. 113), ont pu servir de modèle à La Péruse, parmi tant de poésies contemporaines qui abusaient du même procédé.
(2) Colletet, *op. cit.*, p. 211.
(3) Ce F. Boissot « son voisin et amy » était probablement de la même famille que I. Boiceau, malgré la différence de l'orthographe.

une imitation libre mais évidente de la *Complainte du Desespere* de du Bellay. Il est intéressant de noter cette imitation, pour constater que La Péruse n'a pu se soustraire aux influences livresques même dans sa dernière pièce écrite sur son lit de mort.

La *Complainte* de du Bellay (1) était tout indiquée pour inspirer La Péruse dans l'état désespéré où il se trouvait au moment où il entreprit son *Antre.* Il est vrai que les souffrances que les deux poètes nous ont confiées dans leurs vers n'étaient pas de la même nature, mais La Péruse n'avait qu'à prendre à la pièce de du Bellay ce qui lui convenait. C'est ce qu'il fit en s'inspirant de la partie centrale (v. 187-324) de la *Complainte.*

Il y a dans l'ode de La Péruse d'autres réminiscences encore. Ainsi la seconde strophe de sa pièce :

L'onde argentine ne couvre
Tant de truites dans ta Touvre,
Tant de doux mourans oiseaux,
Ne blanchissent sur ses eaux,
Il n'y a dans ta Braconne
Tant de divers animaux,
Que le ciel vangeur me donne
A l'envy de maux sur maux,

est l'adaptation d'un lieu commun de la poésie amoureuse de l'époque (2) ; La Péruse a eu tout au moins la bonne idée d'introduire les noms propres du pays natal de son ami.

Les vers de la première partie de l'*Antre* imités de la *Complainte* sont bien les plus nombreux. La troisième strophe de La Péruse :

(1) Du Bellay, *Œuvres,* éd. Chamard, t. IV, p. 87-110.
(2) V. sur les sources de ce lieu commun, Laumonier, *Ronsard p. lyr.*, p. 539.

L'hiver si dru ne sacage
Les forests de leur feuillage, etc.

est imitée de la strophe de du Bellay commençant :

Comme l'autonne saccage
Les verdz chevaux du boccage etc. (v. 187-188)

La quatrième strophe où La Péruse se compare à Hercule embrasé est aussi imitée de la *Complainte* (v.193-8). Il serait superflu de relever tous les emprunts puisque La Péruse n'a retenu quelquefois qu'un ou deux vers :

Quelque part que je me tourne
Tristesse avec moy sejourne,

ce qui est pris presque littéralement à du Bellay :

Quelque part que je me tourne
Le long silence y sejourne (v. 319-320).

Dans l'imitation des parties plus étendues, La Péruse s'est montré plus indépendant. Du Bellay nous décrit en deux strophes (v. 289-300) ses tristes promenades à la campagne qu'il « ensemence » « de mile regrez tranchans », aux bords de la rivière dont le bruit il « essourde », dans les bois où ses lamentations font taire les « doux gosiers des oiseaux » ; La Péruse s'empare de cette idée, mais il la change et nous dit l'horreur qu'il inspire à la nature même :

Si pres des fleuves j'arrive,
Soudain l'eau, laissant sa rive,
Et fuyant devant mon mal,
Se cache dans son canal.
L'oiseau sur la seche espine

Sans dire mot est perché,
Et le lieu où je chemine
Seche comme il est touché.

Il procède par périphrases, à l'exemple de du Bellay aussi (v. 264-288), pour nous dire que son mal ne lui laisse de repos ni nuit ni jour :

Quand les estoiles font place
Au clair soleil qui les chasse,
. . . .
Au soir quand Phebus rebaigne
Son char dans la mer d'Espaigne,
. . . .

Dans la seconde partie de l'*Antre*, La Péruse s'éloigne tout à fait de du Bellay. Il prend même le contre-pied de son modèle. Du Bellay nous énumère en plusieurs strophes tous les endroits où l'on pourrait le mettre sans qu'il y prenne aucun plaisir :

Si ne pourroy-je en tel aise
Trouver plaisir qui me plaise
Que l'obstiné deplaisir (v. 358-360)

La Péruse retient cette antithèse de mots, mais il choisit pour son séjour un *Antre* :

En quelque lieu solitaire
Plaisant à mon deplaisir,
Loin fuyant du populaire,
Je veux un Antre choisir.

La description de cet *Antre*, qui dure jusqu'à la fin de la pièce restée inachevée, est saisissante par l'horreur des images macabres que l'imagination du poète mourant s'est plue à concevoir. Cette description est

gâtée parfois par des réminiscences mythologiques que La Péruse a accumulées mal à propos, mais ce morceau n'en reste pas moins un des plus originaux de toute son œuvre. Plusieurs strophes de cette dernière partie mériteraient d'être citées, celle entre autres où le poète demande un « estang » de sang bouillant pour s'y plonger et attiser son feu ; nous nous contenterons de transcrire les derniers vers de La Péruse qui furent coupés par la mort avant même que la phrase pût être terminée :

La voute sera relante
D'une liqueur fort puante,
Et trassée d'un amas
De mille escumeux limas :
Dans le roc n'y aura fante
Où le crapaut n'ayt son nic,
Où la couleuvre sifflante
Où la vipere, où l'aspic
. . . .

Les amis de La Péruse apposèrent en bas de cette page les mots suivants : « Icy prit fin son estre et son Antre non achevéz ».

VII.

On ne saurait négliger dans l'étude d'un poète du XVIe siècle la question de la versification ; ce serait oublier qu'un des efforts principaux de la nouvelle école consista à créer des formes nouvelles, à consacrer définitivement les formes adoptées de l'école marotique, à délivrer la poésie française des entraves des Rhétoriqueurs, à imposer en un mot une Poétique conforme aux nouveaux principes esthétiques. La Péruse ne fut

certes pas, tant s'en faut, un créateur original, mais son activité littéraire tombe précisément dans les années 1553-1554, c'est-à-dire au moment où, après les premières années de luttes littéraires, les jeunes poètes s'étaient adonnés à un travail plus réfléchi et plus fécond. De nouvelles acquisitions en sortirent, et La Péruse fut un des premiers à en profiter.

Nous avons vu qu'il fut le premier poète français qui écrivit une tragédie en alexandrins avec l'alternance régulière des rimes masculines et féminines. Ce qu'on sait moins, c'est qu'il fut aussi un des premiers poètes de la nouvelle école qui employa le long vers de douze syllabes dans les poésies à rimes suivies et même dans les sonnets. L'honneur d'avoir introduit définitivement l'alexandrin dans la poésie française est attribué avec raison à Ronsard et à Baïf (1), mais il ne faut pas oublier qu'il y eut des poètes de la nouvelle école qui l'employèrent avant l'année 1555 où parurent les *Hymnes* de Ronsard et les *Amours de Francine* de Baïf.

Baïf ne composa qu'un seul sonnet en alexandrins pour les *Amours de Meline* qui sont de 1552, Ronsard n'en composa aucun pour les *Amours* de 1552 et 1553, et n'en inséra que quelques-uns dans le *Bocage* qui est de la fin de l'année 1554. La Péruse écrivit avant l'apparition du *Bocage* ses douze sonnets parmi lesquels il y en a trois en alexandrins. Il est peu probable qu'il y ait suivi l'exemple de l'unique sonnet de Baïf imprimé en 1552, et il faut plutôt attribuer cette tendance heureuse à l'influence de Tahureau, son ami de Poitiers.

(1) V. sur ce point LAUMONIER, *Ronsard p. lyr.*, p. 637 ; A. CHIQUET, *Baïf*, p. 268.

Nous relevons en effet dans les deux volumes des poésies de Tahureau, parus à Poitiers au début de 1554, sept sonnets en alexandrins que La Péruse a certainement remarqués (1) ; un sonnet de La Péruse en alexandrins est précisément adressé à Tahureau et à son Admirée.

Quant à l'emploi du vers de douze syllabes dans les poésies à rimes plates, ce serait la *Harangue du duc de Guise* de Ronsard « qui marque le point de départ de la réhabilitation de l'alexandrin comme " vers heroïque " » (2). Or, ici encore, La Péruse n'a peut-être pas attendu que l'alexandrin fût employé par Ronsard. La *Harangue* est du mois d'août 1553 ; la pièce *Au Roy, vers alexandrins* (3) de La Péruse est probablement de la première moitié de la même année.

Nous avons vu que La Péruse employa également l'alexandrin avec alternance régulière des rimes masculines et féminines dans deux longues élégies qui pleuraient la mort de deux héros tombés sur le champ de bataille, dans une courte épitaphe, dans deux *estrenes* et dans une *Oraison* qui est un véritable hymne chrétien (4). Toutes ces pièces furent écrites avant l'apparition

(1) Les sonnets de Tahureau en alexandrins dans l'éd. Blanchemain : t. I, pp. 149, 150 ; t. II, pp. 12, 134, 149, 151, 151.

(2) LAUMONIER, *Ronsard, p. lyr.*, p. 680, n. 2.

(3) Ne faut-il pas attribuer ce sous-titre *vers alexandrins* précisément à la nouveauté que représentait à cette époque l'emploi du vers de douze syllabes ? Pasquier avait fait cette remarque à propos de quelques alexandrins de Marot : « Car lors que Marot en insere quelques-uns dans ses Epigrammes ou Tombeaux, c'est avec cette suscription, *Vers alexandrins*, comme si c'eust esté chose nouvelle et inacoustumée d'en user, pour ce qu'à toutes les autres, il ne baille point cette touche. » *Recherches de la France*, VII, VIII.

(4) V. p. h. pp. 201, 209, 210. Nous avons touché quelques points de la versification des poésies de La Péruse au cours de ce travail ; c'était indispensable quand il s'agissait de discerner les diverses variétés du genre lyrique cultivées par La Péruse.

des hymnes, des épitaphes en alexandrins et des élégies de Ronsard ; elles ne furent publiées, il est vrai, qu'après la mort de La Péruse, ce qui leur ôte la priorité de publication sinon de composition.

Dans les autres pièces à rimes suivies (1), La Péruse a employé exclusivement l'heptasyllabe qui se trouve être ainsi avec l'alexandrin son vers préféré. Mais tandis qu'il a observé régulièrement l'alternance des rimes masculines et féminines dans les pièces en alexandrins, il ne s'est astreint rigoureusement à cette loi que dans deux pièces en heptasyllabes (pp. 153, 206). La mignardise *A la Francine...*, l'étrenne *A ma damoiselle de Dampierre*, et l'élégie *Sur la mort du filz...* présentent même des particularités de versification qui ne nous semblent pas être dues au hasard. Dans la mignardise, qui a cent vingt heptasyllabes à rimes suivies, les vers masculins et les vers féminins se suivent par groupes de quatre (mmm^2m^2 fff^2f^2) avec une seule exception où les quatre féminins ne sont suivis que de deux masculins. Dans l'étrenne, qui a trente heptasyllabes, les quatre premiers et les quatre derniers vers sont à rimes croisées, tandis que les autres vers sont à rimes suivies avec l'alternance régulière. Dans l'élégie enfin, qui a quatre-vingt douze heptasyllabes, les quatre premiers et les quatre derniers vers sont également à rimes croisées, mais les vers intermédiaires sont à rimes suivies avec l'alternance par groupes de quatre féminins après quatre masculins. Ces innovations de La Péruse, si c'étaient des innovations, ne semblent pas avoir été suivies par aucun autre poète, et elles ne le méritaient d'ailleurs pas.

(1) Ed. G. des Seguins, pp. 141, 146, 150. 152, 153, 158, 177, 206.

Parmi les pièces strophiques de La Péruse il y en a douze, si l'on excepte les chœurs de la *Médée* et les sonnets, qui sont polystrophiques ; la plus courte a trois strophes, la plus longue en a soixante-et-une. Aucune de ces pièces n'est identique à une autre, et comme il y en a deux à double système strophique, — cela donne quatorze combinaisons rythmiques que La Péruse a employées dans ces douze pièces (1). Nous en donnons le tableau complet, en indiquant pour chaque forme déjà cultivée par les poètes du XVIe siècle une pièce que La Péruse a pu connaître :

Pièces à stpophes simples :

	Références à l'éd. G. des B.
Strophes de neuf vers	
10 f, 6 m, 10 f, 6 m, $4\,f^2$, $4\,f^2$, $4\,f^3$, $4\,f^3$ *10 m.*	p. 125 ; Baïf (éd. M. L.) I, p. 207.
Strophes de huit vers	
8 syll. $f\ f\ m\ f^2\ f^2\ m\ m^2\ m^2$	p. 117 (2)
7 f, 7 f, 7 m, $7\,f^2$, *7 m,* $7\,f^2$, $10\,m^2$, $10\,m^2$ . . .	p. 157
7 syll. $m\ f\ m\ f\ f^2\ m^2\ f^2\ m^2$	p. 89 ; Du Bellay (éd. Chamard) III, p. 128.
7 syll. $f\ f\ m\ m\ f^2\ m^2\ f^2\ m^2$	p. 217 (3)

(1) Il faut signaler que parmi ces douze pièces il y en trois qui ont de petites irrégularités rythmiques. Dans l'ode *A J. Boiceau* (p. 89), qui a soixante-et-un huitains, la sixième strophe présente une légère différence dans le genre des rimes ($fmfmf^2m^2f^2m^2$ au lieu de $mfmff^2m^2f^2m^2$). Dans l'értenne *A C. C.* (p. 156), les deux dernières rimes de la troisième strophe sont masculines, tandis que les rimes correspondantes des deux premières strophes sont féminines ($mmffmm^2m^2$ au lieu de $mmffmf^2f^2$). L'ode *A F. Boissot* restée inachevée (p. 217) a une strophe incomplète (la vingt-cinquième qui n'a que sept vers au lieu de huit qu'ont les autres strophes) et deux strophes, la vingt-et-unième et la vingt-sixième, qui ont un agencement de rimes spécial ($fmfmf^2m^2f^2m^2$ du lieu de $ffmmf^2m^2f^2m^2$).

(2) On trouve le même agencement et le même genre de rimes dans une ode de Ronsard (éd. S. T. M., II, p. 104), dont les strophes ont quatre hexasyllabes embrassés par quatre octosyllabes (88666688).

(3) Deux pièces de Baïf (ed. M. L., I, 73, 75), ont ces mêmes rimes à rebours ($mfmfm^2m^2f^2f^2$).

Strophes de sept vers	Références à l'éd. G. des B. —
10 a, 6 a, 10 b, 10 b, 6 a, 10 c, 10 c	p. 156
8 syll. $m\ m^2\ m\ m^2\ f\ f\ m^2$	p. 139 ; E. Forcadel, *Poësie* (Lyon 1551) p. 52.

Strophes de six vers	
$7\,m,\ 7\,m,\ 5\,f,\ 7\,m^2,\ 7\,m^2,\ 5\,f$............	p. 187 (1)
6 syll., $f\ m\ f\ m\ m^2\ m^2$	p. 130 ; Ronsard (éd. S. T. M.) I, p. 189.

Strophe de quatre vers	
7 syll. $m\ f\ m\ f$	p. 134 ; Marot (éd. Jannet) IV, p. 103.

Pièces à double système strophique :

	Références à l'éd. G. des S. —
Strophes antistrophes } *7 syll.* $m\ f\ m\ f\ f^2\ f^2\ f^3\ f^3\ m^2\ f^4\ f^4\ m^2$	p. 79 ; Ronsard (éd. S.T.M.) I, p. 72.
Épodes. *7 syll.* $f\ m\ f\ m\ f^2\ m^2\ f^2\ m^2$.....	
Strophes impaires, *7 syll.* $f\ f\ m\ f^2\ f^2\ m$..	p. 122 (2)
» paires, » $m\ m\ f\ m^2\ m^2\ f$	

On peut encore ajouter à ce tableau deux chœurs de la *Médée*, dont toutes les strophes sont écrites sur le patron de la strophe initiale. Tous les deux sont en sizains :

(1) C'est une strophe dérivée de la strophe $8m$, $8m$, $6f$, $8m^2$, $8m^2$, $6f$, qu'on trouve dans une chanson de du Bellay (éd. Chamard, IV, p. 220) et dans le IV chœur de la *Médée* de La Péruse. C'est La Péruse qui a employé le premier la forme 775775 (v. sur ce point MARTINON, Les *Strophes*, p. 49 et le *Répertoire général de la strophe française*, p. 50).

(2) Ronsard a écrit en 1560 une pièce identique au point de vue rythmique (éd. Lemerre, II, p. 300).

	Références à l'éd. G. des S.	
IV chœur, *8 m*, *8 m*, *6 f*, $8\,m^2$, $8\,m^2$, *6 f*..	p. 62 ;	Du Bellay (éd. Chamard) IV, p. 220.
II chœur, *5 syll. f f m* f^2 f^2 *m*	p. 38 ;	Du Bellay (éd. Chamard) III, p. 15.

Nous ne donnerons pas le tableau des combinaisons rythmiques de deux chœurs de la *Médée* (I et III), qui ne sont pas « mesurés à la lyre », ni des pièces monostrophiques où le poète était libre de créer son rythme sans être obligé de le répéter comme dans les pièces polystrophiques. Notons seulement que La Péruse a pratiqué le rythme célèbre du *Bel aubespin verdissant* de Ronsard et de l'*Avril* de Belleau, mais qu'il a commis un véritable contre-sens en écrivant sur ce rythme léger et sautillant deux *contr'estrenes* monostrophiques à un « envieux poëtastre ». Ce n'est d'ailleurs pas le seul cas où il emploie un mètre qui convient mal à la pensée et aux sentiments qu'il veut exprimer. La Péruse a donné quelquefois des preuves de perspicacité dans l'emploi des formes de vers — surtout en adoptant, comme on l'a vu, l'alexandrin pour quelques élégies « pleureuses » ; il n'en est pas moins tombé dans des erreurs, en écrivant, par exemple, sa grave ode pindarique, tout comme ses mignardises, en petits vers de sept syllabes. Mais doit-on reprocher au disciple qu'était La Péruse les méprises que n'a pas toujours evitées un maître tel que Ronsard ?

Si La Péruse s'est appliqué à varier ses rythmes dans les pièces dont les strophes devaient être écrites sur le patron de la strophe initiale, il n'a guère admis qu'une seule combinaison pour ses sonnets. Ils ont tous en effet la forme classique du sonnet français : *abba* pour les deux quatrains, *ccd ccd* pour les deux tercets. Cette disposition de rimes, qui n'est pas d'origine italienne, mais une création de Marot, se prête dans les sonnets de La Péruse aux deux variétés : 2 (mffm) et 2 (fmmf) pour les quatrains, les tercets observant toujours l'alternance interstrophique, c'est-à-dire commençant par un vers féminin si les quatrains finissent par un masculin, et inversement.

*
* *

Les conclusions qu'on pourrait tirer de l'étude que nous avons entreprise sur la vie et l'œuvre de Jean de La Péruse peuvent être brièvement formulées. N'appartenant pas au groupe des élèves de Dorat, La Péruse adopta les idées du manifeste de 1549 avant même de faire la connaissance de Ronsard et de du Bellay. Etudiant au collège de Boncour, sous la direction des humanistes Muret et Buchanan, il fut amené à participer au renouveau de la tragédie, comme acteur dans la *Cléopâtre* d'abord, comme auteur de la *Médée* ensuite. Sa tragédie, œuvre d'un débutant trop asservi à l'autorité usurpée par Sénèque le tragique, mais montrant des velléités d'indépendance, fut regardée par les poètes de la nouvelle école comme un chef-d'œuvre. La raison de cette méprise est la nouveauté même que présentait une tragédie en 1553. Le style et la versification de la

Médée ont toutefois des mérites réels pour l'époque où elle fut écrite, et justifient dans une certaine mesure les espoirs qu'on fondait sur La Péruse. Pour nous, ses poésies lyriques font encore regretter davantage sa mort prématurée. Il s'y montra presque aussi peu indépendant que dans sa tragédie, mais ses modèles, pour la plupart français, étaient ici mieux choisis et plus conformes à son talent. Devenu disciple fidèle de Ronsard et de du Bellay, il n'ignora pas la poésie de Marot et tomba rarement dans les excès de la nouvelle école poétique. Quelques pièces qu'il a écrites peu avant sa mort promettaient même un poète qui, tout en restant au-dessous de ses maîtres, aurait pu s'affranchir de l'imitation servile et trouver peut-être sa voie originale. A tout prendre, le petit recueil de poésies qu'il a laissé avec sa *Médée* lui assure une place honorable parmi les poètes de la Renaissance.

BIBLIOGRAPHIE

Annales Poétiques ou *Almanach des Muses*, depuis l'origine de la Poésie Françoise. Paris, 1778, in-16° [Notice sur La Péruse, suivie de plusieurs de ses poésies, t. VI, p. 217-245].

AUGÉ-CHIQUET (Mathieu). *La Vie, les idées et l'œuvre de Jean-Antoine de Baïf.* Thèse. Paris, Hachette, 1909, in-8°.

BAILLET (Adrien). *Jugemens des savans sur les principaux ouvrages des auteurs*, revûs, corrigés et augmentés par M. de la Monnoye. Paris, C. Moette, 1722, in-4° (t. IV, p. 394).

BECQ DE FOUQUIÈRES. Ed. des *Œuvres* choisies des poètes français du XVIe siècle, contemporains de Ronsard (La Péruse, p. 118 et sq.). Paris, 1879.

BLANCHEMAIN (Prosper). *Poètes et amoureuses. Portraits littéraires du* XVIe *s.* Paris, Léon Willem, 1877, in-8° (V. sur La Péruse l'*Introduction*).

Edition des *Poésies* de Jacques Tahureau. Paris, 1870, 2 vol. in-18° (cabinet du bibliophile, n°s 8 et 9).

BÖHM (Karl). *Beiträge zur Kenntnis des Einflusses Seneca's* auf die in der Zeit von 1552 bis 1562 erschienenen französischen Tragödien. Erlangen et Berlin, 1902, in-8°.

BRUNOT (Ferdinand). *La langue au* XVIe *siècle*, dans le tome III de *l'Hist. de la langue et de la litt. françaises*, publiée sous la direction de L. Petit de Julleville. Paris, A. Colin, 1897.

Histoire de la langue française des origines à 1900. Paris, A. Colin, t. II, 1906, in-8°.

CHAMARD (Henri). *Joachim du Bellay.* Thèse. Lille, Le Bigot, 1900, in-8°.

Les Origines de la Poésie Française de la Renaissance. Paris, E. de Boccard, 1920, in-8°.

Edition critique de *La Deffence et illustration de la langue françoyse* de Joachim du Bellay, Paris, 1904, in-8°.

Edition critique des *Œuvres* de Joachim du Bellay (Société des textes français modernes). Paris, 5 vol. in-16°, 1908-1923.

CHARDON (Henri). *La vie de Tahureau.* Paris, A. Piccard, 1885, in-8°.

CLOUZOT (Henri). *L'ancien théâtre en Poitou* (dans le *Bull. et Mém. de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, tome XXIV de la 2e série, année 1900).

COLLETET (Guillaume). *Vies des poètes angoumoisins*, publiées pour la première fois par Ern. Gellibert des Seguins. Paris, A. Aubry, 1862, in-8°.

COURBET (E.). Edition des *Amours*, des *Gaylez*, des *Souspirs*, des *Odes* et des *Diverses Poésies* d'Olivièr de Magny. Paris, 1871-1880, 6 vol. in-16°.

CREIZENACH (Wilhelm). *Geschichte des neueren Dramas.* Halle a. S., M. Niemeyer, 1893-1904, 3 vol. in-8°.

DARMESTETER et HATZFELD. *Le seizième siècle en France.* Paris, C. Delagrave, 9e éd. s. d., in-12°.

DEJOB (Charles). *Marc-Antoine Muret.* Thèse. Paris, Thorin, 1881, in-8°.

DU VERDIER. *Bibliothèque Françoise* (éd. Rigoley de Juvigny). Paris, 1772-1773, 3 vol. in-4°.

EBERT (Adolf). *Entwicklungs-Geschichte der Französischen Tragödie vornemlich in XVI Jahchundert.* Gotha, 1856, in°-8.

FAGUET (Emile). *Essai sur la Tragedie Française au XVIe s.* (1550-1600). Thèse. Paris, Hachette, 1883, in-8°.

GOUJET (Abbé). *Bibliothèque françoise* ou *Histoire de la littérature françoise.* Paris, P. J. Mariette, 1740-1756, in-12° (V. sur La Péruse et ses contemporains, t. XII).

JANNET (Pierre). Ed. des *Œuvres complètes* de Clément Marot, avec préface, notes et glossaires. Paris, 1868-1872, 4 vol. in-16° (éd. Jannet-Picard).

KULCKE (Otto). *Seneca's Einfluss auf Jean de la Peruse's Médée.* Inaugural Dissertation. Greifswald, 1884, in-12°.

LA BOURALIÈRE (A. de). *L'imprimerie et la librairie à Poitiers pendant le seizième siècle.* Paris, E. Paul et fils et Guillemin, 1900, in-8°.

LACHÈVRE (Frédéric). *Bibliographie des Recueils collectifs de Poésies du* XVIe *siècle.* Paris, Champion, 1922, in-4°.

La Croix du Maine. *Bibliothèque françoise* (éd. Rigoley de Juvigny). Paris, 1772, 2 vol. in-4°.

Lanson (Gustave). *Etude sur les origines de la tragédie classique en France.* Comment s'est opérée la substitution de la tragédie aux mystères et moralités (dans la *Revue d'Hist. litt. de la France*, 1903).

L'idée de la Tragédie en France avant Jodelle (dans la *Revue d'Hist. litt. de la France*, 1904).

Esquisse d'une Histoire de la Tragedie française. New-York, Columbia University Press.

Laumonier (Paul). *Ronsard poète lyrique.* Etude historique et littéraire. Thèse. Paris, Hachette, 1909, in-8°.

Edition critique de la vie de Ronsard de Cl. Binet (1586), avec Introduction et Commentaire historique et critique. Thèse compl. Paris, Hachette, 1909, in-8°.

Edition des *Œuvres complètes* de P. de Ronsard. Paris, Lemerre, 1914-1919, 8 vol. in-8°.

Edition critique des *Œuvres complètes* de P. de Ronsard (Société des textes français modernes). Paris, 1914-1922, 3 vol, in-16°.

Martinon (Ph) *Les Strophes.* Etude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance. Thèse. Paris, Champion, 1911, in-8°.

Répertoire général de la strophe française depuis la Renaissance. Tèse compl. Paris, Champion, 1911, in-8°.

Marty-Laveaux. Edition des *Œuvres* de Jodelle (coll. de la Pléiafrançaise). Paris, Lemerre, 1868-1870, 2 vol. in-8°.

Edition des *Œuvres* de J. A. de Baïf (coll. de la Pléiade française), Paris, Lemerre, 1881-1890, 5 vol. in-8°.

Mourier (Ath.). *Jean Bastier de la Péruse*, art. paru dans le *Bull. de la Société arch. et hist. de la Charente*, 1856, t. I de la 2e série.

Parfaict (les frères). *Histoire du Théatre François* depuis son origine jusqu'à présent. Paris, 1745, in-12° ; t. III, p. 299, 300.

Paris (Gaston). *Chansons du* xvie *siècle* publiées d'après les manuscrits de la Biblitohèque Nationale de Paris. Paris, Firmin Didot, 1875, in-8°.

Pasquier (Estienne). *Recherches de la France.* Paris, 1621, in-fol. ; Livre VI, chap. VI et VII.

Pellissier (Georges). Edition de l'*Art Poétique* de Vauquelin de la Fresnaye. Paris, Garnier frères, 1885, in-12°.

PICOT (Emile). *Catalogue des livres composant la bibliothèque de M. le baron James de Rothschild.* Paris, Damascène Morgand, 1884-1920, 5 vol. in-8° (Sur La Péruse, n°s 702, 1088, 2865, 3022, 3183, 3279).

PINVERT (Lucien). *Jacques Grévin* (1538-1570) : *sa vie, ses écrits, ses amis.* Thèse de Nancy, Paris, Fontemoing, 1898, in-8°.

Poètes françois depuis le XIIe siecle jusqu'à Malherbe. Paris, Crapelet, 1824 (Extraits des poésies de La Peruse, t. IV, p. 296-305).

RIGAL (Eugène). *Le théâtre français avant la période classique* (fin du XVIe et commencement du XVIIe siècle). Paris, Hachette, 1901, in-12°.

La mise en scène dans les tragédies du XVIe *siècle* (dans la *Revue d'Hist. litt. de la France*, 1905).

SAINTE-BEUVE. *Tableau historique et critique de la Poésie Française et du Théâtre Français au* XVIe *siècle.* Paris, Charpentier, 1869, in-12°.

STUREL (René). *Essai sur les traductions du théâtre grec en français avant* 1550 (dans la *Revue d'Hist. litt. de la France*, 1913).

TITON DU TILLET. *Le Parnasse François.* Paris, 1732, in-4° (sur Jodelle et La Péruse, p. 134-137).

VAGANAY (Hugues). Edition critique des *Amours* de P. de Ronsard, précédée d'une préface de M. Joseph Vianey. Paris, Champion, 1910, in-8°.

VAUTHIER (G.). *De Buchanani vita et scriptis.* Thèse. Toulouse, 1886, in-8°.

VENEMA (Johannes). Réimpression de la *Soltane* de Gabriel de Bounin, avec une Introduction littéraire. Marburg, 1888, in-8°.

INDEX ALPHABÉTIQUE

LES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE. — Imp. Paris 1305